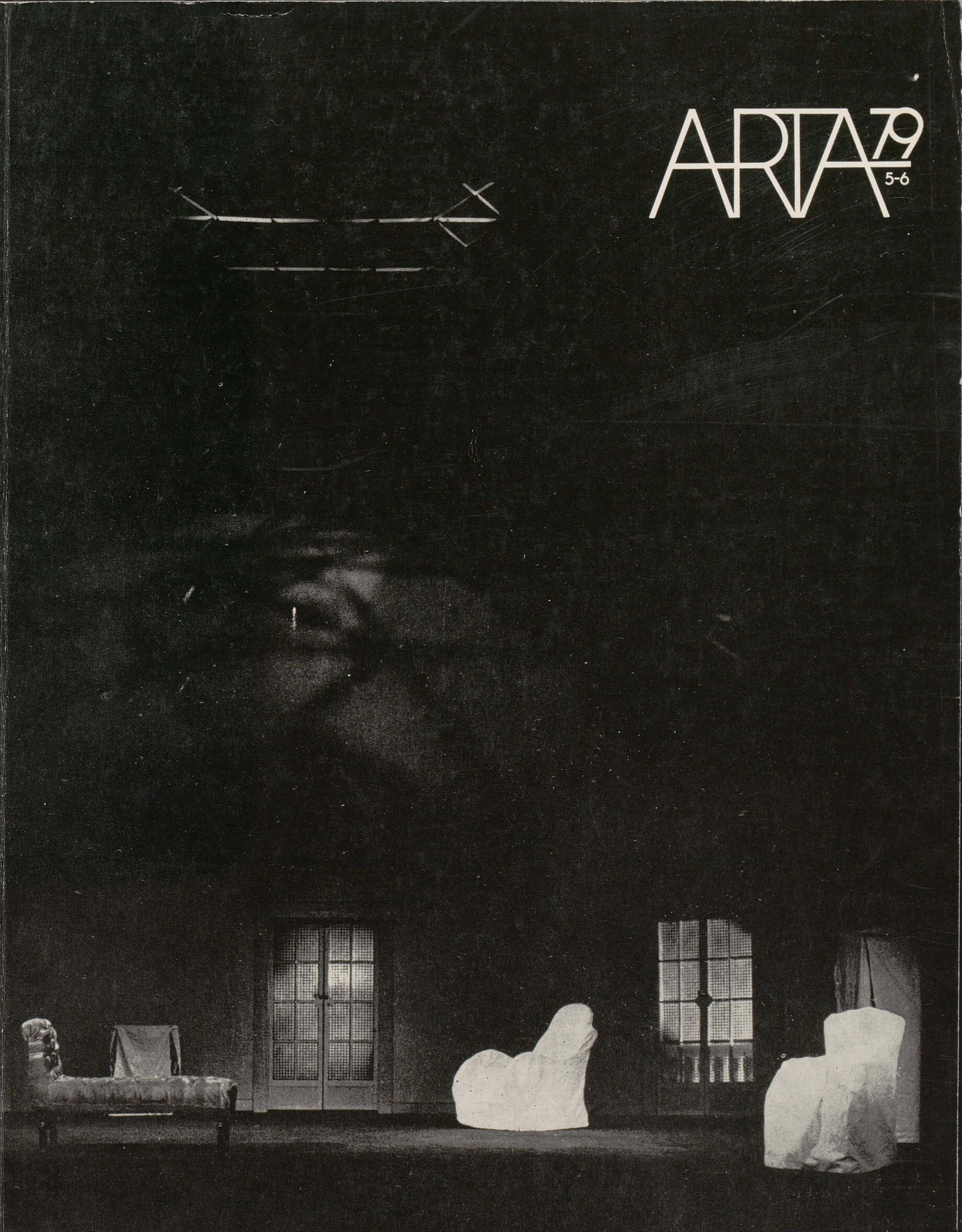
ARTA 79

5-6



ARTA 79

ANUL XXVI NR. 5-6/1979

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef. Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie. Horia Horşia. Mihai Drişcu. François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

Horia Horşia

PREZENTARE ARTISTICĂ

Georgeta Pusztai

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII

Radu Braun, Paul Petrescu, Alexandru Iotzu, Atanase Cartojan, Combinatul Poligrafic Casa Scînteii, Studioul Foto-color

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Radu Braun, Combinatul Poligrafic Casa Scînteii, Studioul Foto-color

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariţii); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Grivitei nr. 64 — 66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti România

ÎN ÎNTÎMPINAREA CONGRESULUI AL XII-lea AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

	1	Scenografia	Vasile Drăguţ
	1	Statutul artei scenografice	Constantin Măciucă
	3	Scenografia şi artele plastice	Virgil Mocanu
COLOCVIU	5	Trienala (participă: P. Bortnovschi, V. Drăguţ, D. Hăulică, Tr. Niţescu, Fr. Pamfil, H. Horşia)	
	17	Criterii de valoare	Traian Niţescu
	20	Melancolia lui Prospero şi obiectele ei	P. Francu
INTERVIU	22	Cu Norris despre Norris	Napoleon Toma Iancu
	26	Despre « stări » şi spaţiu	Catinca Ralea
	29	Convorbiri cu Ciulei	Catinca Ralea
	32	Evocări	Elena Pătrăşcanu Veakis
	35	Scenografi de teatru	Traian Niţescu
	38	Costumul în film	Hortensia Georgescu
	40	Filmul de animaţie	Ion Truică
	43	Păpuşarii	Traian Niţescu
	46	Scenografia în cultura populară tradiţională	Paul Petrescu
	48	Strategii didactice	Vasile Roman
	50	Cercetare interdisciplinară	Dan Cristian Popescu
	51	Teatrul, act de creaţie arhitecturală	Alexandru Iotzu
	54	Un loc predilect al artelor	Paul Bortnovschi
	57	Pentru un nou raport între scenă şi sală	Mircea Matcaboji
CRONICA	60	Ion Gheorghiu: « o promisiune de fericire »	Horia Horşia
	66	Afişul politic — tema dezarmarea	Horia Horşia
CARNET DE CRITIC	73	(II)	Mihai Drişcu
ANTOLOGIE	78	Teatrul la Bauhaus	
COPERTA	I	Decor pentru « Pelicanul » de A. Strindberg	Dan Jitianu
	IV	Schiţe pentru « Danton » de Camil Petrescu	Paul Bortnovschi

À LA VEILLE DU XII-ème CONGRES DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN

	1	La scénographie	Vasile Drăguţ
	1	Le statut de la scénographie	Constantin Măciucă
	3	La scénographie et les arts plastiques	Virgil Mocanu
COLLOQUE	5	La Triennale (P. Bortnovschi, V. Drăguţ, D. Hăulică, Tr. Niţescu, Fr. Pamfil, H. Horşia)	
	17	Critères de la valeur	Traian Niţescu
	20	La mélancholie de Prospero	P. Francu
INTERVIEW	22	Norris parlant de Norris	Napoleon Toma Iancu
	26	« Etats » et espaces	Catinca Ralea
	29	Entretien avec Liviu Ciulei	Catinca Ralea
	32	Souvenirs	Elena Pătrăşcanu Veakis
	35	Les décorateurs de théâtre	Traian Niţescu
	38	Costumes de film	Hortensia Georgescu
	40	Le film d'animation	Ion Truică
	43	Les marionnettistes	Traian Niţescu
	46	La scénographie dans la culture populaire	Paul Petrescu
	48	Stratégies didactiques	Vasile Roman
	50	Recherches pluridisciplinaires	Dan Cristian Popescu
	51	Le théâtre, acte de création architecturale	Alexandru Iotzu
	54	Un lieu de prédilection de l'art	Paul Bortnovschi
	57	Un nouveau rapport entre la scène et la salle	Mircea Matcaboji
CHRONIQUE	60	Ion Gheorghiu: « une promesse de bonheur »	Horia Horşia
	66	L'affiche politique	Horia Horşia
LE CARNET DU CRITIQUE	73	(II)	Mihai Drişcu
ANTHOLOGIE	78	L'art du théâtre au Bauhaus	
COUVERTURE	I	Décor pour « Le Pélican » de A. Strindberg	Dan Jitianu
	IV	Esquisses pour « Danton » de Camil Petrescu	Paul Bortnovschi

В СТРЕЧАЯ XII-ый СЬЕЗД РУМЫНСКОЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИЙ

	1	Декорационное оформление	Василе Дрэгуц
	1	Статут декорационного искусства	Константин Мэчукэ
	3	Декорационное оформление и изобразительное искусство	Вирджил Мокану
КОЛЛОКВЬУМ	5	Трехгодичная выставка (П. Бортновский, В. Дрэгуц, Д. Хэуликэ, Тр. Ницеску, Фр. Памфил, Х. Хоршия)	
	17	Критерии ценности	Траян Ницеску
	20	Меланхолия Проспера и её предмет	П. Фрынку
ИНТЕРВЬЮ	22	С Норрис о Норрис	Наполеон Тома Янку
	26	О « состояниях » и пространстве	Катинка Раля
	29	Беседы с Чулей	Катинка Раля
	32	Воспоминания	Елена Пэтрэшкану Веакис
	35	Театральные художники-декораторы	Траян Ницеску
	38	Костюм в кинофильме	Гортензия Джорджеску
	40	Мультипликационный фильм	Ион Труйкэ
	43	Кукольники	Траян Ницеску
	46	Оформление в народной культуре	Пауль Петреску
	48	Дидактические стратегии	Василе Роман
	50	Интердисциплинарное иследование	Дан Кристиан Попеску
	51	Театр, деяние архитектуры	Александру Иотзу
	54	Предпочтительное место искусств	Пауль Бортновский
	57	Соотношение между сценной и залом	Мирча Маткабожи
ХРОНИКА	60	Ион Георгиу: « обещание счастья »	Хория Хоршия
	66	Политический плакат	Хория Хоршия
АНТОЛОГИЯ	78	Театр в Баухаузе	
ОБЛОЖКА	I	« Пеликана » А. Стриндберга (декорация)	Дан Житяну
	IV	« Дантон » Камиля Петреску (эскизы)	Пауль Бортновский

«Cunosc preocupările dumneavoastră, unele din realizările de seamă pe care le-aţi obţinut în anii construcţiei socialiste, mai ales în ultima vreme. Cunosc, de asemenea, strădaniile şi dorinţele dumneavoastră de a realiza opere cît mai valoroase, care să demonstreze capacitatea şi măiestria artiştilor plastici români, opere care să demonstreze că artiştii plastici — ca de altfel toţi oamenii de creaţie, ca întregul nostru popor — pun tot ceea ce au mai bun, talentul şi măiestria lor, în slujba ridicării culturii şi artei româneşti. Dezvoltarea artei şi culturii constituie o parte inseparabilă a operei de făurire a noii orînduirii sociale — orînduire care asigură omului nu numai condiţii materiale tot mai bune, dar şi condiţii de viaţă spirituală la înălţimea marilor cuceriri ale gîndirii moderne, menite să contribuie la afirmarea plenară a personalităţii umane în toate domeniile de activitate».

NICOLAE CEAUŞESCU

Din cuvîntul rostit la primirea conducerii Uniunii Artiştilor Plastici — 19 august a.c.

proiectul de directive în dezbaterea artiștilor

Dezvoltarea impetuoasă, înflorirea multilaterală a economiei, științei, culturii, a întregii societăți românești

La plenara comună a C. C. al P. C. R. și Consiliului Suprem al Dezvoltării Economice și Sociale a României din 4—5 iulie curent, au fost adoptate, într-o deplină unanimitate, proiectul de Directive ale Congresului al XII-lea și celelalte proiecte de documente ale Congresului, elaborate și fundamentate cu contribuția esențială și sub permanenta îndrumare a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului. Așa cum a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu în cuvîntarea rostită la plenara comună, « aceste documente urmează să fie dezbătute în partid, în rîndul întregului nostru popor », dezbaterea publică ilustrînd în mod convingător democratismul profund ce caracterizează viața partidului și a societății noastre socialiste, practica promovată consecvent de conducerea partidului nostru, de a se consulta sistematic cu comuniștii, cu masele largi de oameni ai muncii, în toate problemele care privesc dezvoltarea economică și socială a țării, viața și munca poporului. Aceste dezbateri care au loc în toate domeniile de activitate socială, implicit în domeniile artei și culturii, se desfășoară sub semnul aniversării a 35 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială, națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944, care a deschis drumul înfăptuirii revoluției socialiste, al transformării revoluționare a societății, al făuririi unei vieți noi, libere, demne și prospere pentru întregul popor. În anii construcției socialiste, economia, știința, cultura, întreaga societate românească, au cunoscut o dezvoltare impetuoasă, o înforire multilaterală.

Poporul trebuie să-și făurească în mod conștient viitorul

Conștiința creatorilor societății multilateral dezvoltate — instrument eficace în accelerarea evoluției societății

Efortul intens și activitatea vastă care au susținut și susțin dezvoltarea social-economică sînt indestructibil legate, în mod dialectic, de procesul de perfecționare a relațiilor de producție și sociale, de organizarea pe baze științifice a conducerii societății, de dezvoltare a democrației socialiste, creîndu-se un cadru organizatoric larg pentru participarea nemijlocită a întregului popor la edificarea noii orînduiri, la făurirea conștientă a propriului destin. « Poporul trebuie — a arătat adeseori tovarășul Nicolae Ceaușescu — să-și făurească în mod conștient viitorul », concretizîndu-se acest adevăr fundamental în direcțiile de acțiune specifice țării noastre și etapei de dezvoltare socială pe care o parcurgem. Astfel, programul ideologic al partidului a făcut din conștiința socialistă a maselor un țel permanent și, se poate spune, unitatea de măsură a rezultatelor obținute pe tărîmul muncii politico-ideologice. Aceasta, deoarece conștiința creatorilor societății socialiste multilateral dezvoltate este nu numai o consecință inerentă și inevitabilă a progresului social, ci mai ales un instrument de mare eficacitate în accelerarea evoluției societății către comunism. Conștiința poate exercita, prin urmare, o puternică înrîurire asupra mersului înainte al societății, iar ideile pot deveni — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu încă la plenara C.C. al P.C.R. din noiembrie 1971 — o uriașă forță materială a progresului. În această direcție au fost orientate planurile de activitate ale Uniunii Artiștilor Plastici, îmbogățindu-se în mod permanent pe parcursul desăvîrșirii vieții sociale și artistice, în conformitate cu coordonarea întregii activități de creație și de propagandă estetică, cu ideile promovate de documentele de partid, de contribuția creatoare personală a tovarășului Nicolae Ceaușescu — la Congresul internațional de estetică din 1972 de la București, la Congresul educației politice și al culturii socialiste, la Conferința pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici din 1978, la întîlnirile de lucru ale secretarului general al partidului cu artiștii și cu conducerea Uniunii Artiștilor Plastici.

Înflorirea și mai puternică a științei, învățămîntului și culturii

Afirmarea plenară a personalității umane

Creșterea continuă a nivelului de trai al maselor

Raportîndu-ne la cadrul general, vast și cuprinzător, al dezvoltării societății noastre socialiste, așa cum este structurat în proiectul de Directive și în celelalte proiecte supuse dezbaterii publice, vom avea, în primul rînd, în vedere, sarcinile de bază ale dezvoltării economico-sociale în cincinalul 1981—1985. Aceasta impune cu necesitate continuarea procesului de dezvoltare armonioasă a întregii societăți și realizarea unui echilibru corespunzător între diferitele ramuri și sectoare de activitate, amplasarea mai judicioasă a forțelor de producție pe teritoriu, înflorirea și mai puternică a științei, învățămîntului și culturii, perfecționarea raporturilor sociale, adîncirea democrației socialiste, afirmarea plenară a personalității umane. Așa cum a subliniat secretarul general al partidului, « trecerea la o nouă calitate, pe baza acumulărilor cantitative din toate domeniile, se impune acum ca o necesitate obiectivă pentru realizarea Programului partidului, pentru crearea condițiilor de înfăptuire a societății comuniste în România ».

Pentru o nouă calitate a vieții materiale și spirituale

În șirul factorilor, un rol esențial în asigurarea înaltei eficiențe pentru transformarea acumulărilor cantitative într-o nouă calitate, un loc de prim ordin revine, în spiritul proiectului de Directive, științei, tehnicii și tehnologiei noi, de înaltă productivitate. Pornind de la cerințele noii faze a dezvoltării societății noastre, de la rolul hotărîtor al științei în edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate și a comunismului, Congresul al XII-lea al partidului va dezbate și adopta « Programul de cercetare științifică, dezvoltare tehnologică și de introducere a progresului tehnic pînă în 1990 și direcțiile principale pînă în anul 2000 ». Acest program are în vedere ca cercetarea și activitatea tehnologică să răspundă nu numai cerințelor planului cincinal 1981—1985 și să contribuie la realizarea lui, ci, în același timp, să devanseze cu cel puțin cinci ani activitatea economică, oferind soluții noi pentru diferite domenii ale vieții economice și sociale. O latură esențială, profund umanistă, a proiectului de Directive, care corespunde pe deplin scopului fundamental al întregii opere de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate, o constituie creșterea continuă a nivelului de trai al maselor, realizarea unei calități noi a vieții materiale și spirituale a întregului popor. Elaborat din inițiativa și sub îndrumarea directă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, « Programul—directivă de creștere a nivelului de trai în perioada 1981—1985 și de ridicare continuă a calității vieții » situează, în continuare, în centrul atenției, omul și nevoile sale, ridicarea bunăstării materiale și spirituale a întregului popor, dezvoltarea multilaterală a personalității umane.

O artă inspirată din idealurile socialiste ale poporului, din viața și munca sa eroică

O artă situată ferm pe pozițiile clasei muncitoare și ideologiei marxist-leniniste

Trebuie să arătăm că, în fața frontului larg al artiștilor plastici din întreaga țară, a Uniunii și a Filialelor sale, a conducerii Uniunii Artiștilor Plastici, se impune cu pregnanță necesitatea ridicării permanente a nivelului politic, ideologic și etic, pe lîngă cel estetic, al creatorului, proces care este presupus a fi în primul rînd în grija fiecărei personalități în parte. Uniunea Artiștilor Plastici a înscris la loc de frunte năzuința categorică de a milita pentru promovarea unei arte inspirate din idealurile socialiste ale poporului, din viața și munca sa eroică, a unei arte situate ferm pe pozițiile clasei muncitoare și ideologiei marxist-leniniste, ale principiilor umanismului revoluționar, ale eticii și echității socialiste.

Dezvoltarea creației privind obiectivele principale ale vieții noastre socialiste

Stimularea și îndrumarea mișcării artistice de amatori

Creația de opere de artă fundamentale, creația destinată organizării ambientale și producției bunurilor de larg consum

În general în activitatea noastră și în mod special în perioada de timp care s-a scurs după Congresul educației politice și al culturii socialiste, Uniunea Artiștilor Plastici a militat pentru participarea activă a membrilor săi și a tinerilor absolvenți ai institutelor de artă — schimbul de mîine — la viața social-politică a țării, la activitatea generală de educație socialistă a maselor, la edificarea societății socialiste multilateral dezvoltate. Uniunea a promovat legătura strînsă dintre creație și educație, dezvoltarea creației în direcția obiectivelor principale ale vieții noastre sociale, stimularea și îndrumarea formelor de manifestare ale mișcării artistice de amatori, urmărind să contribuie efectiv la întărirea modului de exprimare artistică drept mod specific de exprimare a personalității umane. În ceea ce privește creația propriu-zisă — aceasta constituind forma principală de activitate a unei uniuni profesioniste de creatori — frontul larg al artelor plastice a cuprins o zonă vastă de acțiune, desfășurată între doi poli principali, desemnați, pe de o parte, de creația de opere de artă fundamentale, menite să îmbogățească patrimoniul național și universal al culturii, și, pe de altă parte, de creația destinată organizării ambientale a mediului nostru de viață și producției bunurilor de larg consum, în conformitate cu cerințele crescînde ale calității vieții. Indicațiile primite din partea tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, cu prilejul Conferinței pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici din 1978, precum și cu prilejul întîlnirilor care au avut loc în cursul acestui an, oferind un model exemplar de gîndire creatoare pusă în slujba artei, în slujba vieții și a prosperității poporului, au deschis orizonturi noi frontului nostru artistic.

Festivalul național « Cîntarea României »

Numeroasele expoziții deschise în cadrul Festivalului național « Cîntarea României », numărul și calitatea înaltă a lucrărilor realizate, sînt dovezi ale entuziasmului creator și ale înflăcărării sincere cu care artiștii plastici au știut să răspundă la chemările patriotice ale acestui mare festival național. Remarcabile au fost de asemenea manifestările artistice organizate cu prilejul centenarului Independenței de Stat a României, cu prilejul sărbătoririi înfăptuirii Unității naționale sau cu prilejul aniversării a 35 de ani de la revoluția națională, socială, antifascistă și antiimperialistă, de la 23 August 1944. Totodată, au fost depuse notabile eforturi pentru realizarea unor opere de artă reprezentative, care să ilustreze în masă, potențat, politica națională, patriotică și revoluționară a partidului nostru.

Arta românească în conștiința lumii

Tot mai prezentă în diferite *expoziții internaționale, arta contemporană* românească își face totodată loc în conștiința lumii, contribuind la mai buna cunoaștere a poporului român și a spiritualității sale.

Monumente consacrate marilor evenimente și figuri ale istoriei poporului nostru

Numeroși artiști au participat la realizarea unor lucrări cu valoare reprezentativă pentru epoca istorică în care trăim, artele monumentale avînd, în această zonă de activitate, un rol deosebit de important. Astfel, în diferite orașe ale țării au fost înălțate monumente consacrate marilor evenimente și figuri ale istoriei poporului nostru, însemne ale conștiinței de sine a neamului și memoriei colective naționale, cu un rol important în educarea sentimentului patriotic.

Răspunzînd cu spirit civic comenzii sociale, autorii acestor opere de o amplă rezonanță educativă, receptate cu emoție de conștiința colectivă, s-au străduit să dea glas estetic aspirațiilor contemporanilor, contribuind astfel la completarea acelei acțiuni profund patriotice, de larg interes obștesc, privind evocarea și pe această cale (alături de literatură, muzică, teatru și film) a epopeii noastre naționale.

O deosebită atenție a fost acordată participării artiștilor plastici din domeniile artelor decorative la efortul de remodelare estetică a produselor industriale, conform cu exigențele moderne de funcționalitate și eficiență economică. Numeroși artiști plastici lucrează azi direct în unitățile de producție, contribuind la diversitatea tipo-sortimentelor, calitatea formală a multor produse fiind apreciate pe piața internă și internațională. Ne referim cu precădere la succesele obținute în domeniul produselor textile (imprimeuri, contexturi), dar trebuie considerate și realizările din industria sticlei, a faianței, în general în industria ușoară.

Uniunea Artiștilor Plastici a pus adesea la dispoziția amatorilor sălile sale de expoziții și le-a acordat diverse premii în materiale de pictură. Aproximativ 350 de membri U.A.P., dintre care 120 în Capitală, iau parte la sprijinirea artiștilor amatori, fără a mai număra pe cei ce sînt profesori la școlile populare de artă.

Adăugăm, la aceste realizări, aportul revistei « Arta », organ al Uniunii Artiștilor Plastici, care a împlinit de curînd un sfert de veac de existență.

Doar schițată în liniile ei generale, activitatea Uniunii Artiștilor Plastici din ultimii trei ani cuprinde o serie de realizări remarcabile, apreciate recent, încă o dată, de secretarul general al partidului, care a reamintit membrilor conducerii U.A.P., cu prilejul celei de a 35-a aniversări a Eliberării, că se așteaptă, din partea artiștilor plastici, la « opere și mai valoroase, cu un conținut tot mai bogat, care să redea viața și munca, preocupările și dorințele oamenilor muncii, ale poporului nostru ».

Nu încape îndoială că acest îndemn, ca și apropiatul Congres al XII-lea al partidului, eveniment de însemnătate istorică pentru trasarea direcțiilor de dezvoltare a țării în următorii ani, vor stimula activitatea creatoare a Uniunii Artiștilor Plastici, pentru înfăptuirea politicii culturale a Partidului Comunist Român — inima și conștiința națiunii noastre socialiste.

Pentru o și mai puternică înflorire a științei, învățămîntului și culturii

În această etapă de efervescente dezbateri — care au loc în țara întreagă, în toate domeniile de activitate — conceperea globală a planurilor noastre de activitate trebuie să aibă în vedere obiectivul fundamental și sarcinile de bază ale dezvoltării economico-sociale în cincinalul 1981—1985, continuarea în fapt a realizării concrete a prevederilor Programului partidului, de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a țării spre comunism, proiectul de Directive ale Congresului al XII-lea al P.C.R. și proiectele celorlalte documente publicate, menționînd cu justețe nu numai dorința, ci mai ales obligația de a se realiza o și mai puternică înflorire a științei, învățămîntului și culturii, condiție absolut necesară pentru dezvoltarea și

afirmarea plenară a personalității umane. În acest scop, pe primul plan al preocupărilor noastre va sta, în continuare, efortul pentru ridicarea nivelului politic, ideologic, etic și estetic.
La întîlnirea din luna august cu conducerea Uniunii Artiștilor Plastici, tovarășul Nicolae Ceaușescu a afirmat: « *S-au realizat multe; mai sînt însă multe de făcut. După cum știți, așteptăm realizarea cîtorva monumente de importanță deosebită. În următorii ani — și eu sper că pînă la a 40-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională — unele dintre aceste monumente vor putea fi realizate și admirate de întregul nostru popor* ». Tovarășul secretar general se referea, în primul rînd, la monumentele consacrate Independenței de Stat a României, a Unității naționale și Victoriei socialismului. Planul de monumente este mai cuprinzător, și e de datoria noastră să ne intensificăm preocupările și să depunem toate eforturile pentru ca aceste monumente, precum și alte numeroase lucrări de artă monumental-decorativă, destinate unor mari edificii, să fie realizate la nivelul înalt al exigenței artei contemporane. În paralel, și derivînd tot din indicațiile date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, se conturează cu acuitate din ce în ce mai mare necesitatea de a contribui în mai amplă măsură la realizarea în general a structurilor mediului nostru ambiant, la organizarea estetică a locurilor de muncă, a locuințelor, a edificiilor și spațiilor destinate diferitelor activități sociale, care trebuie aduse la nivelul exigențelor societății socialiste și, deopotrivă, de a contribui cu mai multă eficiență la îmbunătățirea aspectului estetic și funcțional, îmbinînd cu măiestrie utilul cu frumosul în domeniul produselor de larg consum, în general de a contribui la creșterea calității artistice a tuturor produselor industriale. În toate aceste domenii de activitate, care desemnează sfera largă de intervenție a artistului în viața socială, de la monumente, martorii memorabili ai epocii noastre, la producția de bunuri care ne însoțește în viața curentă, îndrumările și indicațiile tovarășului Nicolae Ceaușescu reprezintă pentru noi, ca de altfel toate indicațiile, deciziile, recomandările din toate domeniile de activitate umană și socială, nu numai farul conducător, ci și chezășia reușitelor noastre. În lumina acestor adevăruri cu profundă semnificație istorică, ne exprimăm deplina adeziune la politica internă și internațională a partidului nostru, la programul de dezvoltare continuă a patriei noastre socialiste, inspirat și condus de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cel mai iubit fiu al poporului. Alături de întregul partid, de toți oamenii muncii din țara noastră, artiștii plastici subscriu la Hotărîrea adoptată în unanimitate de către Plenara C.C. al P.C.R. din 4—5 iulie 1979, de a se propune candidatura tovarășului Nicolae Ceaușescu pentru funcția supremă de secretar general al partidului, dînd astfel expresie înaltei aprecieri a calităților de eminent conducător comunist și de om de stat ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, de militant revoluționar de frunte al mișcării comuniste internaționale, care și-a dedicat toată viața, întreaga sa capacitate creatoare, fericirii și prosperității poporului, înfloririi patriei, cauzei socialismului și comunismului.

Artiștii plastici subscriu la Hotărîrea adoptată în unanimitate de Plenara C.C. al P.C.R. de a se propune candidatura tovarășului Nicolae Ceaușescu pentru funcția supremă de secretar general al partidului

Către Comitetul Central al Partidului Comunist Român, Tovarăşului Secretar General Nicolae Ceauşescu

Consiliul de conducere al Uniunii Artiștilor Plastici, întrunit azi 5 octombrie 1979 spre a dezbate proiectul Directivelor Congresului al XII-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economico-socială a României în cincinalul 1981 — 1985 și orientările de perspectivă pînă în 1990 și celelalte documente față de care și-au exprimat totala adeziune, a analizat în spiritul unei exigente responsabilități activitatea Uniunii Artiștilor Plastici din ultimii ani, relevînd eficiența propagandistică și valoarea cultural-estetică a creației plastice din țara noastră, ca și adecvarea metodelor folosite pentru selecționarea, promovarea, difuzarea în mase și popularizarea, în țară și peste hotare, a artei contemporane. Constatînd că numeroși artiști au participat la realizarea unor lucrări cu valoare reprezentativă pentru epoca istorică a construirii societății comuniste, că au fost înălțate în multe centre ale țării monumente consacrate marilor evenimente și figuri ale istoriei poporului nostru, însemne ale conștiinței de sine a neamului, cu un rol important în educarea sentimentului patriotic, ne-am îndreptat gîndul cu recunoștință către acela de la care pornesc toate inițiativele victoriilor noastre din prezent și din viitor, în cadrul vastului program elaborat, în spiritul indicațiilor sale, de către conducerea partidului. Figura impunătoare de conducător lucid și hotărît al întregului popor al României socialiste, chipul îndrăgit de toată suflarea națiunii noastre socialiste și sufletul tuturor bătăliilor pe care le dăm pentru înălțarea activităților utile patriei pe noi culmi, sînteți Dumneavoastră, iubite și stimate Tovarășe Nicolae Ceaușescu, întîiul președinte al Republicii Socialiste România și secretar general al Partidului Comunist Român, în stilul de muncă al căruia am descifrat întotdeauna substratul imensei iubiri față de tot ce înseamnă valoare spirituală specifică neamului nostru, forță de dăruire peste veacuri, independență și suveranitate totală.
Rememorînd repetatele întîlniri de lucru directe cu Dumneavoastră, bogate toate în învățăminte pentru noi, am înțeles o dată mai mult că, deși « s-au realizat multe, mai sînt însă multe de făcut ».
Se conturează, din perspectiva îndemnurilor Dumneavoastră, întemeiate pe o clarviziune nedezmințită, nevoia ca artiștii plastici ai României contemporane să contribuie la realizarea optimă a structurilor artistice ale mediului social, la organizarea estetică a locurilor de muncă, a locuințelor, a edificiilor și spațiilor publice, la îmbunătățirea aspectului estetic al orașelor și satelor României Socialiste în plin progres. Dumneavoastră, stimate și iubite Tovarășe Nicolae Ceaușescu, ați oferit artiștilor plastici din țara noastră modele de gîndire cetățenească, de spirit partinic și de înflăcărat patriotism, clarificînd pentru noi țelurile tactice și strategice ale politicii de creație artistică. Îndrumările și indicațiile primului bărbat al țării reprezintă pentru noi nu numai firul roșu conducător, ci și chezășia reușitelor noastre.

Consiliul de conducere, Comitetul de partid, întreaga noastră obște, ne exprimăm, cu deplin entuziasm, adeziunea totală la Hotărîrea adoptată în unanimitate de către Plenara C.C. al P.C.R. din 4—5 iulie 1979, de a se propune candidatura Dumneavoastră pentru funcția supremă de secretar general al Partidului, dînd astfel, expresie, alături de întregul popor, înaltei aprecieri a calităților de eminent conducător comunist și de om de stat, de militant revoluționar fruntaș al mișcării comuniste internaționale, ale aceluia pe care-l considerăm întruchiparea vie a aspirațiilor noastre celor mai înalte.

CONSILIUL DE CONDUCERE AL UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R. S. ROMÂNIA

COMITETUL DE PARTID DIN UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R. S. ROMÂNIA

scenografia

Importantele manifestări consacrate scenografiei în cursul acestui an — Trienala de la București și Quadrienala de la Praga — constituie doar pretextul nu și cauza de substanță pentru care acest număr al revistei ARTA a fost rezervat cercetării complexului fenomen artistic reprezentat de organizarea plastică (decor și costum) a spațiului de spectacol.
În concepția noastră, scenografia nu este (cum din nefericire se mai gîndește și se mai scrie) o soră mai mică a artelor plastice. Deasemeni ea nu este un simplu și modest auxiliar al artei spectacolului. Fără să ne propunem o surprinzătoare răsturnare de ierarhii, considerăm că scenografia constituie o componentă fundamentală a artei de spectacol (nu numai scenice, în sensul limitat al spațiului construit cu acest scop), puterea ei de comunicare și de influențare fiind mult mai consistentă decît îndeobște se crede. Implicată firesc și necesar în cadrul manifestărilor populare — prin alegerea unor locuri prielnice tîrgurilor, horelor și chermezelor, deasemeni prin arborarea unor costume de sărbătoare sau de carnaval adecvate scopului — — scenografia a devenit, încă din antichitate, o artă de referință, mulți fiind artiștii de prestigiu care au contribuit la progresul său în timp. Dar, datorită perisabilității lucrărilor de decor, datorită caracterului efemer al spectacolului din care face parte, scenografia nu beneficiază de mărturia operei concrete, evocarea compozițiilor sale rămînînd pe seama însemnărilor ocazionale, a schițelor și — mai de curînd — a fotografiilor. Oricît de mult s-ar fi scris despre spectacolele pregătite de Leonardo da Vinci, nimic nu poate echivala prezența artei atît de complexe a scenografiei sale. Oricum, judecînd pe baza documentelor scrise și mai cu seamă pe baza multelor sale schițe, se poate afirma că pentru marele florentin arta spectacolului nu era deloc o îndeletnicire minoră, dimpotrivă a investit într-însa o însemnată parte a capacității sale de invenție.
În epoca noastră, revoluționarea raporturilor spațiu de joc—public, ca teorie și practică teatrală, precum și proliferarea sălilor de spectacol, și impetuoasa dezvoltare a cinematografiei au stimulat progresul artei scenografice, subtilitatea interpretărilor plastice și varietatea mijloacelor de realizare fiind remarcate în repetate ocazii. Și, totuși, în profida succeselor notorii, scenografia a continuat să fie tratată ca o rudă săracă: cronicarii plastici rareori îi acordă atenție iar cronicarii teatrali uită mai totdeauna să consemneze contribuția scenografiei la reușita (sau la eșecul) unui spectacol.
Așadar, în primul rînd, dorim să facem evidente problemele specifice genului, preocupările contemporane, ca și succesele scenografiei românești, știind că succesele de azi beneficiază de o nobilă tradiție — să nu-i amintim decît pe Victor Ion Popa, Ion Sava, Tony Gheorghiu.
Dar această dezbatere ar putea să pară unilaterală dacă s-ar referi la scenografie doar ca fenomen artistic în sine, oricît de multe ar fi conexiunile sale cu celelalte componente ale unui spectacol. Scopul final al încercării de acum este, în mod declarat, mai pretențios. Pornind de la constatarea că arta spectacolului este prin excelență o artă de generoasă sinteză în care se implică dramaturgul, regizorul, actorul, scenograful, compozitorul, coregraful, inginerul de sunet, electricianul și atîți alți destoinici slujitori ai scenei, considerăm că scenografia — ca artă de cadru — poate oferi elementele reper pentru reluarea deprinderii de a considera fenomenul artistic nu numai pe secțiuni de specialitate ci și într-o viziune globală. Știm bine că atît Renașterea cît și Barocul au beneficiat de admirabile colocvii ale artelor, nu puțini fiind aceia care s-au implicat într-o formă sau alta în diverse domenii de activitate. O nefastă înțelegere a specializării îi separă azi pe creatori și deseori se pierde din vedere că progresul în cultură și în artă decurge din starea comună de veghe, din schimbul de idei, din strînsa cunoaștere reciprocă.
Artă de cadru, artă de sinteză a tot ceea ce decurge din istoria genurilor și stilurilor artistice (arhitectură, sculptură, pictură etc.), scenografia este în același timp o artă de prospecțiune, numeroase fiind invențiile sale de care au beneficiat apoi artele surori.
Scurt exprimate, acestea sînt principalele motive pentru care redacția revistei ARTA a apreciat că este timpul să se acorde mai multă atenție problemelor scenografiei. Misiunea, deloc ușoară, de a reuni forțele necesare analizei propuse a revenit lui Horia Horșia, prin rîvna și grija căruia a fost posibilă alcătuirea acestui număr special. Un cuvînt de caldă mulțumire se cuvine lui Traian Nițescu, secretarul secției de scenografie, care a participat cu adevărat entuziasm la acțiunile redacției contribuind efectiv la strîngerea și ordonarea materialelor de lucru. Desigur, toate aceste eforturi ar fi rămas fără rezultatul dorit dacă la apelurile redacției nu ar fi răspuns, cu cordială bunăvoință, prețioșii noștri colaboratori cărora le mulțumim pentru participare.
Dar dezbaterea de față nu este decît un început. . .

VASILE DRĂGUȚ

statutul artei scenografice

Ambiguitățile privind sfera și specificitatea artelor spectacolului sînt departe de a se risipi. Teatrul, tip reprezentativ de spectacol, continuă, de pildă, să aibă un statut incert. Riciotto Canudo — într-o clasificare este adevărat bazată mai mult pe intuiție decît pe criterii estetice — accepta filmul drept a șaptea artă, credita « dansul » ca artă independentă, dar ignora teatrul. Faptul este cu atît mai surprinzător cu cît de milenii teatrul s-a afirmat ca o artă temeinic configurată care — asumîndu-și mobilitatea modalităților de expresie ca o condiție a originalității — își păstrează riguros specificitatea originară. În lumea contemporană, în « civilizația vizualului », artele spectacolului, în plină expansiune, polarizează un interes enorm, explicabil prin intensificarea forței modelatoare, potențarea aptitudinilor de intervenție socială. Statutul lor estetic — deși a inspirat o literatură fascinantă prin bogăție, dar derutantă prin diversitatea sau exclusivismul concepțiilor — rămîne însă sub semnul echivocului, seducătoare tentație pentru noi interogații și investigații. Nu ne propunem să facem acum referiri asupra sferei artelor spectacolului și cu atît mai puțin asupra caracterelor distinctive ale acestora. Nu vom aminti nici dilemele teoretice și metodologice cu care se confruntă teoria artelor spectacolului; semnalăm — cu caracter strict ilustrativ — doar cîteva incertitudini teoretice care persistă în jurul artei teatrale.
Statutul de artă autonomă i-a fost contestat, în primul rînd, de literatură. Preluînd interpretările concepției aristotelice despre dramă din poeticile Renașterii și ale clasicismului, de-a lungul secolelor XVIII-XIX s-a cristalizat teoria teatrului literar, potrivit căreia spectacolul ar fi una din variantele poeziei dramatice. Esența spectacolului ar constitui-o cuvîntul care, pentru a-și spori valențele de expresivitate, recurge la mijloace suplimentare de concretizare împrumutate altor arte. Împotriva sechelelor acestei concepții, care stabilește teatrului o poziție ancilară în raport cu arta cuvîntului, cu dramaturgia în speță, protesta Antonin Artaud, atrăgînd atenția asupra caracterului ei reductiv: « Această idee a supremației cuvîntului în teatru — scria în *Le théâtre et son double* — este așa de înrădăcinată în noi și teatrul ne apare astfel ca simplă transpunere materială a textului, că tot ceea ce în teatru depășește textul, nu este conținut în limitele sale și în mod strict condiționat de el, ne apare a face parte din domeniul punerii în scenă considerată ca ceva inferior în raport cu textul ».
Echivocul este întreținut însă și de o serie de esteticieni care consideră teatrul drept o « artă secundară », constituită prin aglutinarea de elemente eterogene furnizate de « artele majore ». În marile sisteme de clasificare a artelor, elementele care concură la realizarea sintezei teatrale sînt examinate în cadrul artelor genuine: literatură, muzică, arte plastice etc. Alain în *Sistème des beaux-arts*, disociază componentele sintezei teatrale între « artele de societate » (arte colective) și « artele solitare »; Raymond Bayer *(Traité d'esthétique)* le dispersează în rîndul « artelor conceptuale » și « artelor sensibile », iar Charles Lalo *(Esquisse d'une classification structurale des beaux-arts)* în șase din cele șapte « suprastructuri constatante »: audiția, vederea, mișcarea, acțiunea, construcția, limbajul. Enumerarea ar putea continua cu numeroase exemple similare, unificate de opinia că sinteza teatrală nu dobîndește calitatea unei arte omogene, cu atribute distincte, inalienabile.
Reacția împotriva înțelegerii spectacolului ca aglutinare de elemente eterogene, păstrîndu-și legăturile ombilicale cu artele fundamentale, a spectacolului ca un gen de artă « plurimembră », a venit din partea oamenilor de teatru (dramaturgi, regizori, actori, scenografi) care, din interiorul fenomenului, realizau că teatrul își are propria esență artistică, autonomă sub raportul mijloacelor și posibilităților expresive, o « artă a artelor », o « artă totală ». Caragiale se numără printre cei dintîi teoreticieni ai teatrului ca artă « de sine stătătoare ». În epoca de hegemonie a teatrului literar, el afirmă cu o remarcabilă intuiție că « teatrul nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare, tot așa de deosebită de literatură, în genere, și în special de poezie, ca orișice altă artă — de exemplu arhitectura ». Autorul « Scrisorii pierdute » revine în cîteva rînduri asupra acestei idei primordiale, așezată la edificiul teoriei spectacolului modern: « Teatrul este o artă independentă care, ca să existe în adevăr cu degnitate, trebuie să pună la serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul la egalitate pe propriul său teren ». Ideea protocronică a lui Caragiale despre teatru o regăsim demonstrată ulterior de marii regizori care au revitalizat și reteatralizat spectacolul ultimului secol, precum Meyerhold, Craig, Artaud, Brecht, P. Brook, Liviu Ciulei, demonstrînd că sinteza teatrală conduce spre o artă calitativ distinctă. Relevînd că sinteza teatrală nu este un « carnaval al artelor », Henry Gouhier *(L'Essence du théâtre)* ajunge la concluzia deplin întemeiată că teatrul nu reprezintă « cîtuși de

puțin o sumă a acestor arte, ci el apare ca un fenomen artistic nou, cu totul deosebit». Sinteza teatrală generează o artă distinctă, cu principii și proprietăți inconfundabile, una dintre cele mai pregnante din constelația artelor spectacolului.

Dificultățile de definire a atributelor specifice ale artei teatrale, ale artelor spectacolului în general, sînt departe de a fi depășite și continuă să provoace fertile controverse. Cîteva acorduri au fost totuși realizate.

S-a instituit un consens în privința caracterului spațio-temporal al artei spectacolului, de creație comunicată după legile simultaneității și succesiunii. Spațialitatea spectacolului se valorifică dinamic, temporal, imaginea de spectacol are un caracter plastic, sculptură și arhitectură în mișcare, îndreptățindu-l pe G. Craig să susțină că « publicul vine la teatru să vadă, nu să audă ». Limbajul scenic este eminamente fizic, unificat de creația gestuală a actorului, în spațiul spiritual creat de scenografie.

Un alt acord s-a realizat în privința caracterului de maximă « socialitate » al creației, dar și al receptării în arta spectacolului (Tadeusz Kowzan), a faptului că spectacolul implică o creație colectivă. Spectaculosul, teatralitatea rezultă din conjugarea eforturilor creatoare a mai multor factori, dintre care amintim numai dramaturgul, regizorul, actorul și scenograful. Dramaturgul oferă substanța dramatică a spectacolului, pe care ceilalți creatori o transpun amplificată, nuanțată și personalizată în spectacol. Dacă dramaturgul este autorul textului dramatic, în spectacol el este numai coautor al spectacolului alături de ceilalți conceptori-coautori amintiți mai înainte. Incontestabil, în funcție de natura spectacolelor, coautorii pot avea contribuții variate ca pondere, dar solidarizarea lor în efortul de creație este inextricabilă. Acceptînd postulatul fundamental că — în teatru sau în film, pentru a restrînge discuția — imaginea de spectacol trebuie să se edifice în ansamblu pe cîmpul de semnificații al dramei sau scenariului, nu putem fi de acord cu tentativele, nu rareori virulent agresive, de a institui atitudini autocratice, în special sub forma dramaturgo- sau regizocrației.

Regizorul este un cocreator, un copoet, lui revenindu-i menirea de a schița direcțiile sintezei spectacolului — în concordanță și deplin respect față de valorile ideologice și artistice ale textului — de a asigura integrarea creațiilor particulare într-o structură omogenă. Creația sa dobîndește autoritatea și eficacitatea artistică numai în măsura în care valorifică aportul celorlalți cocreatori. Viziunea sa constituie liantul spectacolului, dar ea nu se poate concretiza fără creația actorului sau a scenografului.

Artistul interpret, în măsura în care este înzestrat cu talent și îl slujește cu vocație, este un alt creator, unul dintre cei mai originali și expresivi pentru că, așa cum sesiza Tairov: « În orice altă artă, creatorul, materialul, unealta și opera de artă însăși — rezultanta întregului proces de creație — sînt separate unele de altele și, pe lîngă aceasta, cele trei din urmă se află în afara personalității creatoare. Numai în arta actorului, atît personalitatea creatoare, cît și materialul, unealta și însăși opera de artă sînt întrunite în unul și același obiect și chiar organic nu sînt în stare să se separe una de cealaltă ». Actorul recreează personajul, conferind rolului materialitatea și sensibilitatea personalității sale; evitînd să reproducă sec și sclerotic textul, îl amplifică și nuanțează. În această « mesă a corpului », cum o numea Bernard Dort, creația actoricească tinde să fie o artă totală: plastica mișcării împrumută pregnanța sculpturii, inflexiunile vocale adoptă forța de sugestie a muzicii, armonia gesturilor dobîndește grația și capacitatea de semnificare a dansului.

În legătură cu scenografia — deși în ansamblu i se recunoaște caracterul de creație — mai persistă o serie de ambiguități, decurgînd din faptul că ea reprezintă doar unul din elementele prin care se realizează sinteza artelor spectacolului, că statutul său estetic se edifică — în afara antinomiilor artei în general — pe cîteva antinomii proprii: apelează la mijloacele artelor vizuale, dar le valorifică subsumîndu-le unei funcționalități proprii; spațializează locul de joc asumîndu-și experiența arhitecturii, dar în esență se constituie ca o arhitectură a ideilor și spiritualității; se pune în slujba unui text dramatic sau scenariu, dar numai pentru a-l îmbogăți, dimensiona și vizualiza adăugîndu-i noi semnificații. Scenograful este un demiurg remodelînd locul de joc într-un spațiu artistic.

Scenografia inteligent articulată pe semnificațiile textului, valorificînd comprehensiv caracteristicile spațiului de joc, detaliind și îmbogățind concepția mizanscenei, poate fi un element determinant în realizarea spectacolului.

Deși nu i se tăgăduiește caracterul de creație, scenografia este adeseori situată în zona contribuțiilor subsidiare ale spectacolului, funcțiile ei expresive și semnificative fiind considerate inferioare, sub raportul posibilităților, celorlalte creații. Nu de puține ori, scenografia continuă să fie considerată o creație eclectică — contestîndu-i-se identitatea ca gen de artă — datorită mijloacelor la care recurge pentru determinarea ambianței spirituale a spectacolului, extrase fie din sfera artelor plastice, fie din cea a arhitecturii. În viziunea lui M. S. Kagan, expusă într-o interesantă lucrare de sinteză privind sistemul artelor, inițiată din perspectiva morfologică a artei *(Morfologia artei)*, scenografia este extrapolată din sfera sintezei artelor spectacolului: « În felul acesta — conchide profesorul de estetică din Leningrad — observăm că există *tot atîtea tipuri de artă cîte elemente artistice intră în sinteza teatrală*. Dar, printre aceste elemente, nu vom găsi nici un reprezentant al celei de a șasea familii de arte — creația arhitectonică ». Pentru el, scenografia este subsumată « artei amenajării » care ar cuprinde « arta amenajării vitrinelor » și « arta amenajării expozițiilor ». Vitrina ar reprezenta « un gen aparte de scenă, în care este înfățișată o anumită acțiune, care, ce e drept, nu e jucată de actori, ci de obiecte, dar oricum este jucată de acestea ». Arta amenajării expozițiilor se bazează, în înțelegerea sa, pe tehnica vitrinei integrată unei desfășurări succesive, unui itinerariu perceptiv: « organizarea acțiunii în timp ». Prin amplitudinea posibilităților de semnificare, prin aptitudinea de a converti semnul natural în semn artistic, scenografia, în mod cert, nu este numai o « artă a amenajării », ci a creării spațiului artistic al spectacolului.

Scenografia — și în sfera ei introducem și costumul și accesoriile de scenă — se constituie ca parte componentă a semioticii spectacolului, emite mesaje suplimentare amplificînd arborescența de semnale a spectacolului. Ca orice sistem artistic, ea operează cu semne artificiale, învestite cu o certă intenționalitate, organizate într-o structură specifică, constituindu-se într-o valoare artistică. Semnul scenografic se cere analizat ca atare morfologic (structura internă a semnului), sintactic (interdeterminarea cu celelalte semne ale spectacolului), semantic (fasciculele semnificative proprii) și axiologic (valoarea artistică). Aceleași ca în artele vizuale sau arhitectură, semnele scenografice se structurează corelativ cu textul sau pretextul de spectacol; prin funcția sintactică se detașează de artele originare, integrîndu-se artelor spectacolului, iar prin funcția semantică își dobîndește un statut relativ autonom față de celelalte genuri artistice din sinteza spectacolului. În anumite tipuri de spectacol — cel de păpuși — scenografia dobîndește o pondere mult mai mare, ea fiind aceea care determină prin păpuși — cel puțin în aceeași măsură ca actorul — caracterele personajelor.

În cadrul totalității — spre deosebire de tranziența sau discontinuitatea semnelor emise de alte surse — scenografia transmite mesaje de continuitate; în raport cu celelalte mesaje care asaltează simultan receptorul, semnul scenografic se distinge prin remanență. În « polifonia informațională » a spectacolului Roland Barthes semnala că « anumite informații durează (este cazul decorului), în timp ce altele se modifică (cuvîntul, gesturile) ». Stabilitatea relativă a semnelor scenografice este impusă de natura mijloacelor utilizate, apte să surprindă atributele de generalitate ale mediului, personajelor și conflictului dramatic.

Polisemia semnelor scenografice este practic nelimitată. Ea poate denota coordonatele fizice ale ambianței de spectacol: particularitățile teritoriului, climei, anotimpului; coordonatele social-istorice: mediul social, timpul istoric; coordonatele spirituale: sentimentul dominant, tonalitățile afective, tensiunile conflictuale etc. Semnificațiile cadrului scenografic se întregesc prin resursele complexe de caracterizare și semnificare ale costumului care individualizează personajul biologic, social-istoric (sorgintea socială, locul în ierarhia socială, îndeletnicirea etc.), psihologic (rafinament, modestie, snobism, dezinteres pentru propria persoană, veleitarism etc.), apartenența națională, după cum poate adăuga elemente complementare de sugestie privind clima și anotimpul; în anumite genuri de spectacole — commedia dell'arte, de exemplu — costumul diferențiază tipologii. Semiologia scenografică amplifică textul dramatic în aceeași măsură în care contribuie fecund la contextualizarea acestuia, impunîndu-se astfel ca o creație individualizată și individualizatoare, la fel cu celelalte elemente constitutive ale imaginii de scenă. Accesoriile scenografice pot avea, la rîndul lor, o frapantă forță de caracterizare fie a personajului, fie a atmosferei și nu de puține ori se sublimează în simboluri.

Mijloacele utilizate în spectacol sînt evident diversificate și selecționate în funcție de modalitățile de spectacol, modurile comunicării teatrale, concepțiile regizorale, dar în toate cazurile scenografia se afirmă ca operă de creație, integrată, dar și diferențiată, validîndu-și astfel dreptul de cetate în artele spectacolului; aderă la stilul spectacolului, dar își afirmă propriile particularități stilistice; fuzionează în ideologia și metafora spectacolului, dar își păstrează o relativă autonomie estetică.

Creația scenografică are un caracter dinamic, modalitățile ei expresive urmînd traseul dezvoltării modelelor de gîndire și a înrîuririlor acestora asupra concepțiilor și tipurilor de spectacol. În special în ultimul secol, cînd se produc mutații de esență în formulele de spectacol, în structurile dramatice și modurile de comunicare, scenografia, sincronizîndu-se acestei mobilități, își reevaluează poziția, funcția și aportul în sinteza spectacolului. Urmînd traiectoria acțiunii de reteatralizare, de fecunde căutări, nu lipsită însă și de sterile tatonări, scenografia a parcurs — de la etapa decorativismului și ilustrativismului iluzionist pînă la formele esențializate de azi — un proces de rafinare și îmbogățire a posibilităților de exprimare. Ea își amplifică ponderea artistică în spectacol, tocmai într-o perioadă în care mijloacele ei de comunicare se epurează, într-o programatică tentativă de esențializare. În funcție de tipurile de spectacol scenografia nu mai ambiționează să epuizeze toate modalitățile de care dispune, ci, selectiv, stilizat aspiră spre dominante. Menținîndu-și « funcția de regie a locului de joc » — cum o caracteriza Tony Gheorghiu — ea tinde să se sublimeze în metaforă scenografică, transcriind ideea spectacolului, dinamica acțiunii dramatice, ambianța spirituală, atmosfera politică, climatul moral etc. Optînd pentru o funcționalitate elastică, operînd cu mijloace stilizate, adeseori ridicate la valoarea unui simbol, soluția scenografică vizează să capteze maximum de semnificații. Relația între numărul semnelor scenografice, volumul de informații transmise și flexibilitatea funcțională urmează legile « operei deschise »: cu cît releul de semne este mai esențializat, cu atît fasciculația de semnificații este mai bogată, iar funcționalitatea în spectacol mai complexă.

Forța creatoare — conceptualizatoare și imaginativă — a scenografiei se poate angaja în susținerea celor mai diverse concepții regizorale și modalități de spectacole. În spectacolul modern, bazat pe texte clasice sau pe dramaturgia de evocare a trecutului, este deosebit de productivă, de exemplu, tendința de « problematizare » a istoriei, de a decela în situații conflictuale revolute problematica istoriei în general; în această viziune trecutul este un argument al prezentului, momentul particular al evoluției încifrează factori de generalitate ai dezvoltării istorice. Integrîndu-se acestei tendințe, de amplă deschidere filosofică asupra istoriei, semnele scenografice denotează momentul specific, dar conotează generalul. Asumîndu-și sarcinile specifice ale procesului ideatic de « problematizare », scenografia nu stabilește numai relația dintre individ și ambianța existenței sale concrete, ci și raportul dintre om și istorie.

Însumînd și valorizînd în spațiul propriu totalitatea factorilor din sinteza spectacolului, dezvoltîndu-se în climatul unor orientări pluraliste, animată de un impetuos spirit novator, scenografia își demonstrează funcția specifică și legitimează cu pregnanță statutul artistic.

CONSTANTIN MĂCIUCĂ

1

scenografia şi artele plastice

Astfel formulat, titlul ridică încă de la început o întrebare ce vizează însăşi esenţa fenomenului: scenografia nu face parte din sfera artelor plastice, dacă este nevoie să se găsească argumente în favoarea acestei atribuiri? Sau, datorită acelui « şi » ambiguu, există încă motive, cel puţin de natură teoretică, pentru a delimita două teritorii distincte, interferîndu-se incidental şi nesemnificativ?
Fără îndoială, un prim răspuns ar echivala cu o afirmaţie decisă: scenografia aparţine teritoriului artelor plastice (pentru restul argumentaţiei vom prefera mai adecvata formulare *arte vizuale*), suficient de proteic şi deschis pentru a încorpora o formă de expresie atît de mobilă şi compozită. Pledează în favoarea acestei alinieri operate în timp starea de existenţă fizică, utilizînd structurile artelor vizuale şi impunînd o receptare din aceeaşi perspectivă, dar şi statutul estetic al construcţiei scenice, implicînd calităţi expresive specifice însă nu divergente faţă de regula jocului. Acesta fiind genul proxim, diferenţa specifică ar consta în faptul că, dacă fiecare element al construcţiei scenice aparţine explicit unui compartiment al artelor vizuale — pictură, grafică, sculptură — ansamblul se contaminează prin condiţia sa obiectivă de semn conotat într-o sintagmă tutelară numită spectacol şi devine cel puţin o structură ambiguă. Fireşte, o scenografie poate avea un pronunţat caracter expresiv intrinsec, ea poate fi contemplată la fel ca orice operă de artă autonomă, dar adevărata sa biografie socială şi estetică se realizează doar prin spectacolul căruia îi aparţine. De aici provine şi mult discutatul « paradox » al scenografiei, care nu decurge atît din condiţia de subordonare conotativă, cît din caracterul compozit, impur sub aspect categorial, al oricărei soluţii scenice. În fond şi textul, în sensul său de idee ce presupune organizarea tuturor

semnelor după regula lingvisticii (chiar dacă rezultatul este pantomima) se subordonează totalității spectacol, dar condiția sa este clară și distinctă în limitele genului sau speciei căreia îi aparține. Scenografia, în accepțiunea actuală, dilatată prin deschiderea sa către toate cele 360° ale fiecăruia din cele patru cercuri mari ce compun sfera spațială explorată de camera cinematografică sau TV, este o interferență de soluții particulare, locul geometric al diverselor formule expresive. Poate de aceea statutul său nu a fost întotdeauna clar, poate de aceea nici nu a fost tratată ca o formulă autonomă. Și totuși, autoritatea ei pare să fi marcat și să fi provocat mutații de esență în teritoriul altor arte, de ar fi să ne gîndim la efectele asupra « secolului manierismului », la modul în care « lumea ca spectacol », idee specifică acestei epoci, a determinat o viziune scenografică în pictură, de la comprimarea spațiului și abrevierea perspectivei la utilizarea « recuzitei » arhitectonice și a eclerajului arbitrar, detectabilă la mari artiști: Tintoretto, Veronese, Parmigianino, El Greco etc.

Problema care s-a pus, la început difuz, apoi tot mai insistent și mai clar, a fost aceea a primatului uneia sau alteia dintre artele vizuale ce intră în compunerea scenografiei. În condițiile unei ierarhizări arbitrare, potrivit căreia arhitectura era « arta majoră » sau chiar « mama » celorlalte, ei i-a revenit supremația și în acest domeniu, transformînd spațiul acțiunii într-un « dublu » al modelului autoritar, adus apoi pînă la iluzionismul « trompe l'oeil »-ului. De altfel chiar părintele « cutiei scenografice », cunoscută și ca « scena italiană », a fost un arhitect, practician dar mai ales teoretician, Alberti. Soluțiile sale reprezintă, dincolo de valoarea artistică incontestabilă, semnalul unei lungi și destul de fastidioase existențe a spațiului convențional ce imita modele din arhitectură sau propunea altele noi, ideale. Dar înainte de a exista conștiința, sau doar ambiția, unei iluzii a spațiului arhitectonic, spectacolul, oricare ar fi el, se desfășurase cu același succes social și artistic. « Misterele » medievale se jucau în biserici, dar și în alte spații agorice, spectacolele populare, « farsele », aveau loc mai ales pe străzi, gloria și perenitatea lor datorîndu-se tocmai caracterului vagant, agrementat doar de signaletica spectaculară minimă a costumului și recuzitei minime. Iar dacă ne-am permite fantezia unei incursiuni în teritoriul « petelor albe » ale istoriei, un caz interesant l-ar reprezenta « Sixtinele » paleoliticului, peșteri pictate și pentru că adăposteau ritualurile magice, în fond cot ormă de spectacol colectiv, cu protagoniști inițiați. În acest caz « arhitectura naturală » este un spațiu receptacul, dar primatul revine fundalului cu semne conotate ce furnizau pretextul, sensul și semnificația « scenariului ». Exemplele s-ar putea înmulți, pledînd nu împotriva arhitecturii ca prototip de spațiu scenic, ci în favoarea intervenției creatoare, adeseori unice și determinante, a celorlalte modalități de expresie vizuală. Emanciparea scenografiei, în sensul căutării propriilor valori și a deplinei autonomii, se produce tocmai ca o reacție față de excesele reconstituirii servile a construcției curente, în momentul în care se producea și efortul de « reteatralizare a teatrului » remarcat de Georg Fuchs. Pictura, în deplină libertate, dar și sculptura — firește obiectele inventate, mai apoi grafica, luminile și proiecția — vor deveni mijloace esențiale în construirea spațiului scenic. Revelația se produce prin consensul tuturor celor implicați în arta spectacolului, oricare ar fi fost el, dintr-o firească voință de reîntoarcere la sensul total al noțiunii, împotriva rutinei, dogmei și esteticilor normative. Iar fermenții cei mai potriviți în acel început de secol XX erau marii pictori, marii creatori de forme și imagini ce provocau stupoare invitînd la o reconsiderare a criteriilor și a habitudinilor vizuale. Acesta este momentul dispariției « scenografului » ca profesie artizanal-limitată, bazată pe rețete și soluții standardizate, și al apariției creatorului de ambianță scenică, inteligent, cult, desigur nonconformist, atent la sensul și nu la litera spectacolului. Structurile expresive promovate de artele vizuale intră, adeseori în starea lor pură, în compunerea scenografică, fără a emite pretenția supremației. Alături de Appia, Craig, Backst, totuși scenografi prin formație, dar inovatori, Léger, Picasso, Goncearova, Larionov, Braque, Matisse, Derain, Gris, Delaunay, Gabo, Pevsner, Balla, Utrillo, Rouault, Survage, Chirico, Picabia, Dali, Leonor Fini, fotograful Brassaï formează o ascendență semnificativă pentru ceea ce a însemnat eliberarea scenografiei din spațiul unei categorii condamnate la ternă subordonare. Interesant ni se pare felul în care, dintr-o structură monolitică servind drept suport și agrement optic, scenografia se transformă într-o conotare de semne expresive atent elaborate, avînd fiecare în parte și toate la un loc o semnificație determinată dar în același timp și determinantă, în raport cu mesajul spectacolului. Interacțiunea totală existentă din acest moment impune o reconsiderare a noțiunii în intimitatea ei, ambianța scenică — trebuie să avem în vedere toate tipurile de spații implicate în acest caz, de la « scena italiană » sau « arenă » la platoul de film sau TV și cadrul netrucat, natural sau citadin — presupunînd selecția, sinteza, compunerea și sublinierea semnelor după alte criterii, complexe și operative. Desigur, vom mai avea nevoie de reconstituiri minuțioase — aici gîndirea arhitectului rămîne determinantă — sau de detalii evocatoare, pentru că prin forța lucrurilor varietatea pretextelor și a viziunilor impune recursul la orice formulă. Dar paralel, fără o iconoclastie în sine, lipsită de obiect, se produce o inerentă reconsiderare, o « recitire » a tuturor marilor surse de spectacol, paralel cu noile propuneri, adeseori insolite, provocatoare, polemice sau măcar incitante, pentru că vechile soluții și-au consumat potențialul în confruntarea socială, chiar dacă nu l-au epuizat, iar pe de altă parte pentru că ecuația text-interpret-spațiu scenic a evoluat către o nouă necesitate expresivă, de profunzime și meditație. În aceste condiții, iconografia artelor vizuale intră tot mai mult și mai decisiv în compunerea scenografiei, nu o dată în forme pure, iar semnele comunicării plastice se convertesc în semnale adresate din interiorul spectacolului. O compunere sugestivă poate conține cîteva elemente de spațialitate sau doar de costum, dar în ea au loc soluții figurative, abstracte, constructiviste, propuneri de artă obiectuală, « pop », « mec », serializată, mizerabilistă, benzile desenate pot deveni suport și metaforă signaletică, la fel ca și verificatele formule expresioniste, suprarealiste sau hiperrealiste, în ultimă instanță o multitudine de atitudini și formule expresive ce dau « ab initio » tonul ambianței și climatul afectiv al spectacolului. Apoi, nu în ultimul rînd, contribuția cromaticii, acest factor psiho-fiziologic testat în eficiența sa sociologică, intră tot mai frecvent în compunerea scenică, mai puțin mimetică și din ce în ce mai liberă în valențele sale expresive. În această situație, păstrînd termenul pentru că a consacrat o artă și posedă o semnificație acceptată în codurile curente, va trebui să-l echivalăm cu un concept mai larg, poate cu *ambient scenic* sau *spațiu expresiv*, formulări accepate ca mari semne totalizatoare, semne ale spectacolului întreg.

Și, în acest caz, reîntorcîndu-ne la formularea inițială, am reveni asupra relației funciare, de interdependență și reciprocitate, propunînd o altă sintagmă, desigur mai corectă: *scenografia ca artă vizuală*.

VIRGIL MOCANU

trienala

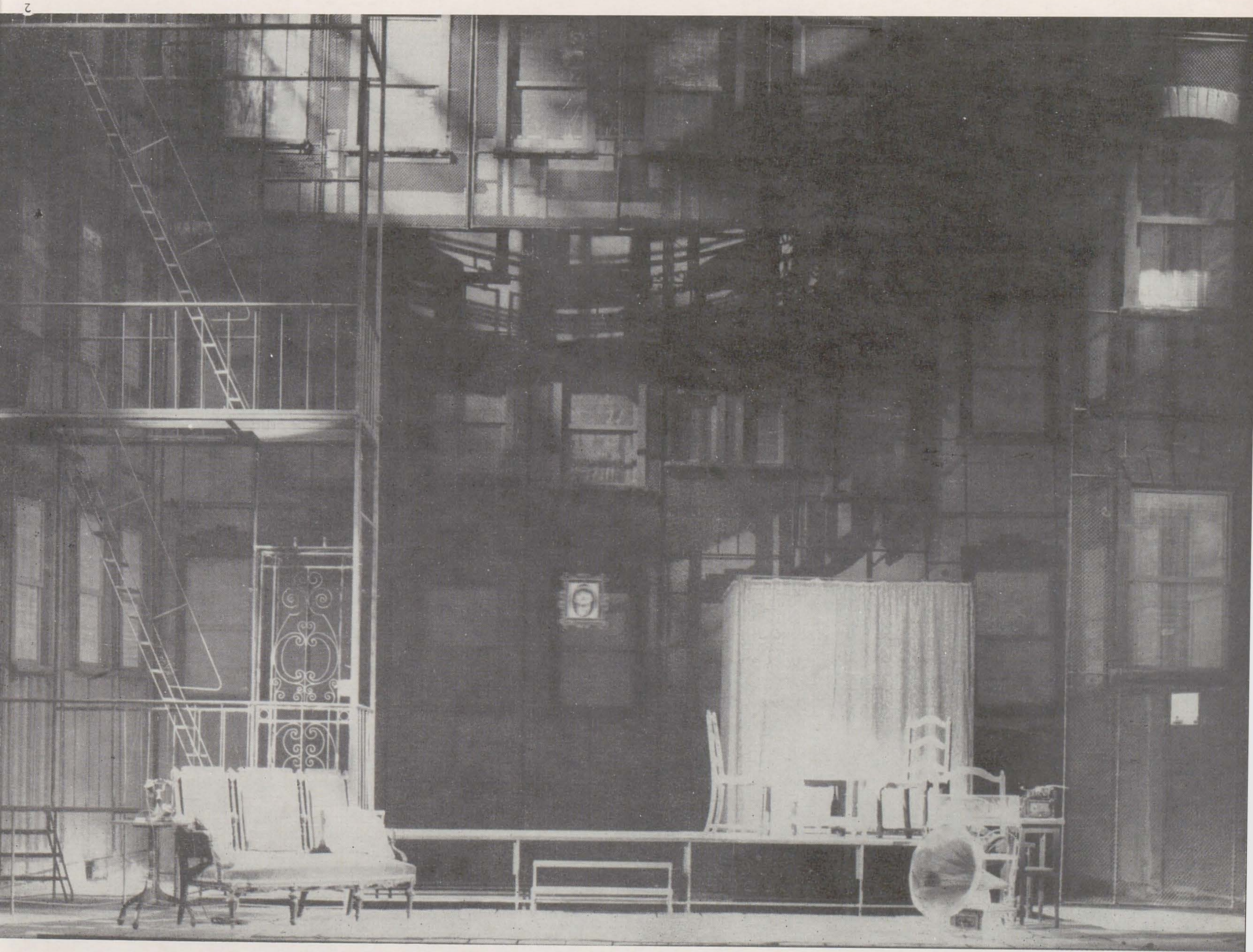
HORIA HORȘIA

Mulțumindu-vă în numele revistei Arta pentru bunăvoința cu care ați răspuns invitației noastre, mai înainte de a da curs dezbaterilor vă rog să-mi permiteți să prezentăm cititorilor obiectul acestor dezbateri : scenografia privită prin prisma trienalei (Dalles, mai-iunie). Indicînd genul proxim, vom observa că trienala aparține sistemului marilor noastre saloane oficiale care au ca prim scop trecerea în revistă periodică a forțelor artistice și a realizărilor lor, aprecierea măsurii în care opera de artă reflectă realitatea socială și participă la modelarea ei, bilanțul conținînd sau sugerînd, mai mult sau mai puțin conturate, unele dintre premisele viitoarei dezvoltări.

« Inventarul » expoziției, materialul său de construcție, este propus de autori și selecționat de un juriu format în majoritate de artiști (format, pentru recenta ediție a trienalei, în proporție de 75% de scenografi), ceea ce presupune obținerea unei imagini de ansamblu reprezentative. Luînd în considerare un asemenea obiectiv, este necesar să desemnăm, mai întîi, diferența specifică a domeniului (sau a domeniilor) scenografiei. Pentru că, spre deosebire de saloanele de pictură sau de sculptură, care oferă spre cercetare opere în condiții relativ firești de ființare, obiectele unei expoziții de scenografie, lucrări definitive ori proiecte, sînt extrase din « spectacol », faptul artistic pentru care au fost create ori concepute, și asociate într-un scenariu expozițional nou, în care își modifică funcțiile. Păstrează, pe de o parte, sugestia sistemului spectacol din care au fost extrase și asigură, astfel, posibilitatea de a cerceta în detaliu unele dintre componentele lui, iar pe de altă parte își însușesc proprietăți ale domeniilor de creație ale căror tehnici le utilizează — pictură, sculptură, grafică, textile etc. În această situație, tipul tradițional de salon realizează o « inventariere » a faptelor scenografice.

Inventarierea realizată de trienala '79 s-a arătat a fi ea însăși spectaculoasă, sugerînd (și certificînd) existența și eficiența unei impresionante activități de creație scenografică în toate zonele urbane unde funcționează instituții teatrale. 158 autori au expus o diversitate de obiecte — de la schițe, proiecte, machete la elemente de decor ori costum, numeroase fotografii din spectacole dezvoltînd expunerea și întregind-o prin desemnarea

2



evenimentelor artistice cărora creația scenografică le este organic integrată. Inventarierea a reușit, în același timp, o reprezentare judicioasă a ramurilor specializate în cîmpul vast al scenografiei: teatru dramatic și liric, teatru de păpuși și marionete, spectacole tv., film artistic, film de desene animate.

Nici una dintre edițiile anterioare nu a fost atît de echilibrat compusă, nici una dintre expuneri nu a dispus de un scenariu atît de riguros în care în mod constant *partea* și-a asigurat autonomia participînd în același timp constructiv la compoziția *întregului*.

Expoziția a devenit astfel un imens *obiect artistic* în interiorul căruia spectatorul era solicitat vizual în permanență cu aceeași intensitate, oferindu-i-se, parcă, posibilitatea de a opri, la un moment dat, desfășurarea unui spectacol și de a cerceta structurile scenografice ale acestuia (amintindu-ne de « promenada » spectatorilor în pauză, în jurul scenei elizabetane a « Furtunii » lui Liviu Ciulei). În aceste condiții, deși faptul expozițional se întemeiază pe individualități, individualitatea este luată în considerare îndeosebi în raport cu participarea la edificiul de ansamblu — ceea ce, la o recepție globală a trienalei, nu mai justifică menționarea unui anumit autor sau a altuia. De asemenea, au fost diminuate (uneori pînă la anulare) frontierele dintre ramuri specializate, ceea ce a asigurat, bineînțeles, o unitate a unui ansamblu compus dintr-o derutantă diversitate de elemente, faptul arătîndu-se a fi, în cele din urmă, nu numai o caracteristică a trienalei, ci o caracteristică de calitate. Singurul sector în care am surprins urmărirea și executarea unui program a fost acela al învățămîntului artistic superior, catedra de scenografie a institutului bucureștean de arte plastice realizînd o demonstrare a procesului de învățămînt. Conceptorii expoziției și-au propus să dezvolte expunerea, proiectînd organizarea, în cadrul trienalei, a unor recitaluri sau fragmente de spectacol, proiect nerealizat însă și înlocuit, în final, prin vizionarea unor spectacole bucureștene de teatru (în timpul colocviului de scenografie), alese prin exemplaritatea lor: « Furtuna », scenografia Liviu Ciulei; « Generoasa Fundație » — Paul Bortnovschi; « Oedip Rege » — Octavian Dibrov; « Cercul de cretă caucazian » — Ion Popescu Udriște; « Să îmbrăcăm pe cei goi » — Andrei Both.

Acest tur de orizont, pe care mi-am permis să-l creionez, vă rog să-l considerați doar un start al discuției noastre. Evenimentul trienalei constituind numai un punct de referință despre scenografia contemporană românească, dar, astăzi, cel mai de seamă, datorită multiplelor sugestii și asociații pe care le poate procura analizei fenomenului, vă rog să dați curs schimbului nostru de opinii.

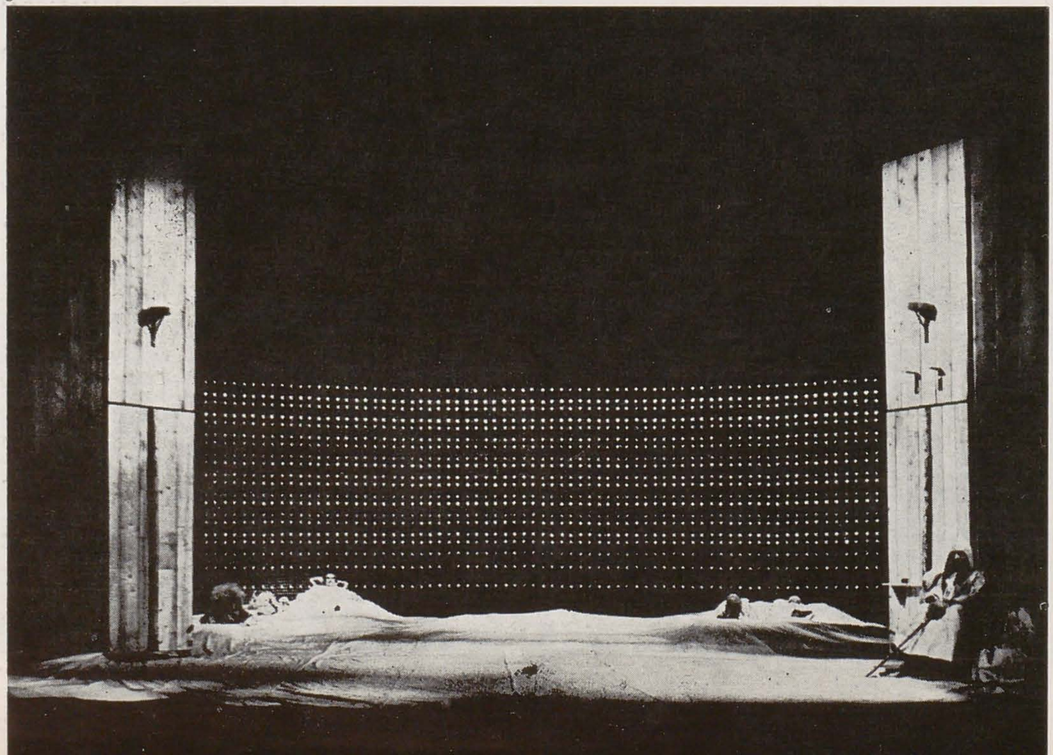
VASILE DRĂGUȚ

Deși poate că nu este necesar, doresc să justific interesul pe care personal îl manifest pentru scenografie. Disciplină artistică cu caracter plurivalent, scenografia poate fi judecată în sine, ca realizare autonomă, dar încă și mai firesc este să fie judecată ca parte necesară și obligatorie a unui spectacol constituit la a cărui înfăptuire concură atîtea tipuri de artiști și tehnicieni.

Spun necesară și obligatorie pentru că un spectacol nu poate fi lipsit de scenografie. Pot lipsi decorurile de butaforie, poate lipsi mărunta recuzită scenică, dar nu poate lipsi cadrul — al sălii de spectacol, al străzii, al poienii — care, vrînd-nevrînd, impune o gîndire specifică a desfășurării

3
5

4
6



spectacolului, implicîndu-se ca element scenografic. Considerată în perspectiva largă a artei spectacolului, scenografia este prin excelență platforma de întîlnire a diferitelor genuri de creație, ea poate fi un admirabil purtător al ideilor cheie și un subtil rezonator al fiecărei note expresive. Cu alte cuvinte, scenografia poate fi privită ca un comentariu plastic al teatrului dramatic, dar ea poate fi un ecou al spectacolului, contribuind din plin la forța de comunicare, de impresionare a acestuia.

Demonstrația pe care ne-o propune scenografia poate să recurgă la formule foarte variate de interpretare arhitectonică și plastică, cu condiția ca toate elementele care participă la realizarea spectacolului să fie integrate într-o viziune unitară. În legătură cu acest lucru, aș vrea să precizez că sînt interesat de scenografie și sub argumentele istoricului de artă.

Constat cu îngrijorare că, în epoca noastră, tradiționala sinteză a artelor, care, cîndva, se opera mai ales în legătură cu arhitectura, este fărîmițată. Formula nu e chiar bună, o sinteză nu poate fi fărîmițată: ori este ori nu este. Ar trebui să spun mai degrabă că tradiționala sinteză a artelor nu se mai operează. Singurul loc unde putem vorbi despre o sinteză a artelor, astăzi, se regăsește în cadrul spectacolului și unul dintre factorii care permite această reunire a formelor de creație culturală este scenografia. Arhitectura, pe care o creează un scenograf pe scenă, este o arhitectură deosebit de complexă și ea se răsfrînge în cele mai mici obiecte care intră în compoziția detaliilor de costum, a micilor elemente de agrementare scenică. Iată aici, în această expoziție de la Dalles, sîntem obligați să ne întoarcem cu gîndul la ceea ce, în recenta stagiune, ne-a oferit Liviu Ciulei. Mă gîndesc la spectacolul « Furtuna » al lui Liviu Ciulei, și subliniez, *al lui* Liviu Ciulei, nu pentru a-l trece pe Shakespeare pe planul doi, dar pentru că spectacolul acesta, așa cum ne-a fost oferit este, mai înainte de toate, un spectacol Liviu Ciulei. Personal, am văzut, de-a lungul deceniilor, trei puneri în scenă ale numitei capodopere shakespeareene și cred că cel care a reușit să convorbească mai bine cu autorul dramatic, cu Shakespeare însuși, care a reușit să-l aducă în epoca noastră și să ne facă să înțelegem complexul mesaj shakespearean este marele nostru creator de scenografie, de spectacol teatral în general, este, spre norocul nostru, marele nostru contemporan. Am fost la « Furtuna » de două ori și de fiecare dată am rămas fascinat de capacitatea lui Liviu Ciulei de a implica prin fiecare element scenografic nuanțe ale textului și de a le pune în evidență.

Pentru cineva care a citit în prealabil « Furtuna » este suficient să se așeze în stal și să privească decorul, să-i urmărească detaliile compoziționale, ca să înțeleagă o bună parte din intențiile celui care a pus spectacolul în scenă. Or, în lumina acestei experiențe care, firește, nu este singura posibilă, cred că pot invoca participarea multor scenografi contemporani la nuanțarea, în spirit modern, a unor vechi sau mai noi texte dramatice. Nu vreau să fac acum o cronică a expoziției, dar personal apreciez că, în această expoziție, dincolo de lucrurile pe care ni le prezintă Traian Nițescu, care merită să fie felicitat și pentru gîndirea de ansamblu a expoziției, mă gîndesc la Mircea Matcaboji, la Virgil Miloia, la Paul Bortnovschi, la Georgeta Caba, la Teodor Ciupe, la Ion Popescu Udriște, la Mihai Tofan, la Vittorio Holtier . . . În sfîrșit, nu vreau să fac o enumerare a tuturor, ar fi și greu, dacă nu chiar imposibil. Sînt foarte mulți scenografi care demonstrează posibilitățile de care dispune scenografia de a realiza o unitate a diferi-

telor forme de creaţie, participînd la marea operă comună: spectacolul. Nu aş vrea să fiu suspectat că trag totul de partea scenografului. Nu vreau să ignor nici munca regizorului, nici munca şi arta autorului, dar intervenţia mea are şi o altă explicaţie. Sînt de fiecare dată necăjit, cînd citesc o cronică teatrală sau de film, văzînd că scenografia este abia amintită la categoria dexterităţi. Or, mie mi se pare că un cronicar de teatru sau de film trebuie să vadă spectacolul în ansamblul său constituit, nu doar pe secţiuni de creaţie. Să nu vadă doar actori care se mişcă pe scenă şi să-şi aducă aminte de regizor numai pentru că ştie că regizorul îi dirijează pe actori. El, cronicarul de teatru, trebuie să vadă spectacolul în întreg, cu toate părţile constitutive, fără să uite scenografia, jocul de lumini, acompaniamentul muzical, toate efectele care intervin şi fără de care un spectacol nu este un spectacol complet. Repet, pledoaria mea are ca obiect sinteza artelor şi, în cazul de faţă, spectacolul complet.
La realizarea acestui spectacol complet, scenografia are un cuvînt foarte important de spus şi socot că este de datoria noastră să încercăm să atragem atenţia tuturor celor care se interesează de viaţa teatrului asupra scenografiei, prin aceasta avînd şi posibilitatea de a actualiza multe din experienţele de avangardă, nu evit cuvîntul, ale artelor plastice. Mulţi care fac alergie la cinematism, dacă se duc la un spectacol, participă la o artă în mişcare. Efectele de lumină, efectele de sunet asociate plasticii au fost realizate prima oară pe scenă şi ceea ce, cîteodată, într-o sală de expoziţie pare revoluţionar, pe scenă este de multă vreme consumat. Scenograful este, vrînd-nevrînd, un creator de prospecţie, un creator de anticipaţie, venind în întîmpinarea confraţilor lui pictori, sculptori, graficieni. Deci reabilitarea scenografiei — nu ştiu dacă este expresia cea mai potrivită —trebuie să privească atît relaţia acesteia cu arta spectacolului, cît şi relaţiile cu celelalte secţii de creaţie plastică. Din păcate, o ştim foarte bine, în Uniunea Artiştilor Plastici nu o dată secţia de scenografie s-a aflat pe post de cenuşăreasă, situaţie care trebuie să înceteze, nu pentru a face o tardivă dreptate scenografilor, ci în folosul obştei artiştilor plastici, care, dacă ar fi mai des prezenţi în sălile de spectacol şi ar trăi mai din plin realitatea benignă a unităţii artelor, ar avea din plin de profitat. Iertare pentru prea lunga intervenţie.

HORIA HORŞIA

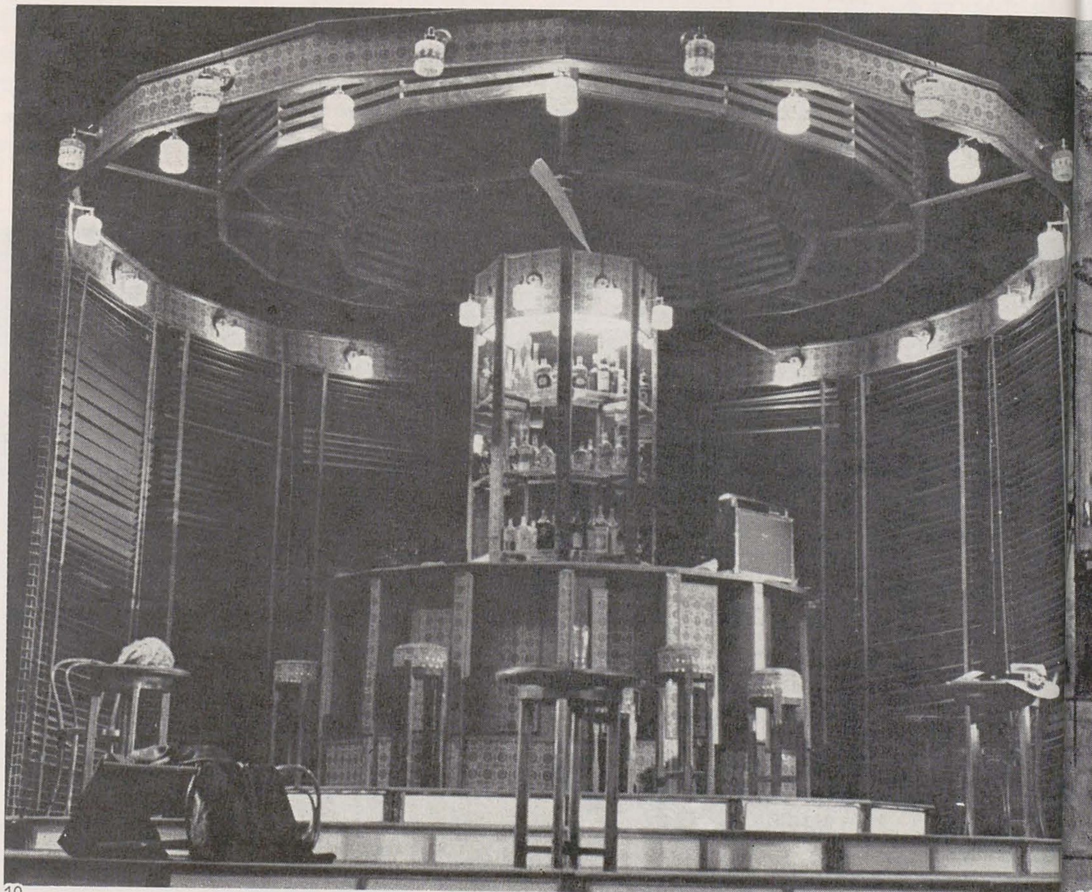
Rezultă — din această deloc prea lungă intervenţie — că am putea aborda problematica scenografiei şi a scenografului pornind de la luarea în considerare a faptului de artă, spectacolul, ca unitate, sub două aspecte: scenograful, un «arhitect urbanist», creatorul unei unice structuri, în vederea, şi aici intervine al doilea aspect, în vederea desfăşurării unui unic proces, spectacolul — de teatru, de film, de televiziune, dar şi spectacolul străzii, al urbei, al altor forme sociale de manifestare a naturii artificiale. Scenograful este organizatorul competent al cadrului acestor spectacole, conceptorul spaţiului lor.

DAN HĂULICĂ

Eu am alergie la acest termen care mi se pare sărac şi nepotrivit cu ceea ce vrea să designeze. Nu-mi place să spun scenografie, pentru că aici este vorba, în fond, despre mult mai mult decît pare să indice termenul. Prin urmare, nici nu trebuie să discutăm starea scenografiei, ci să dis-

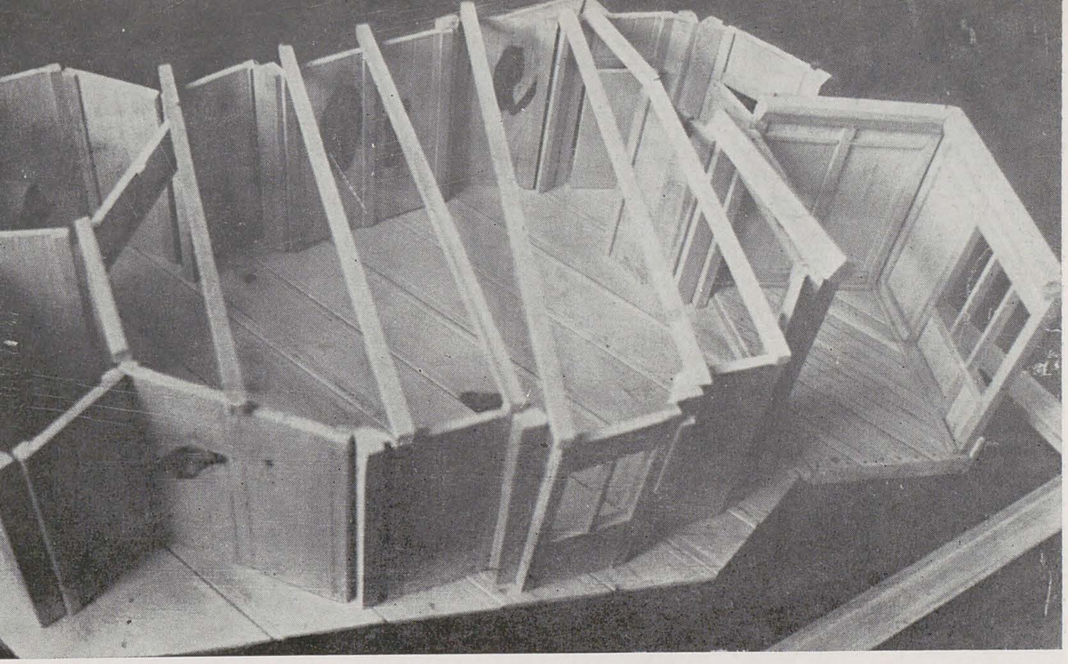
8

9

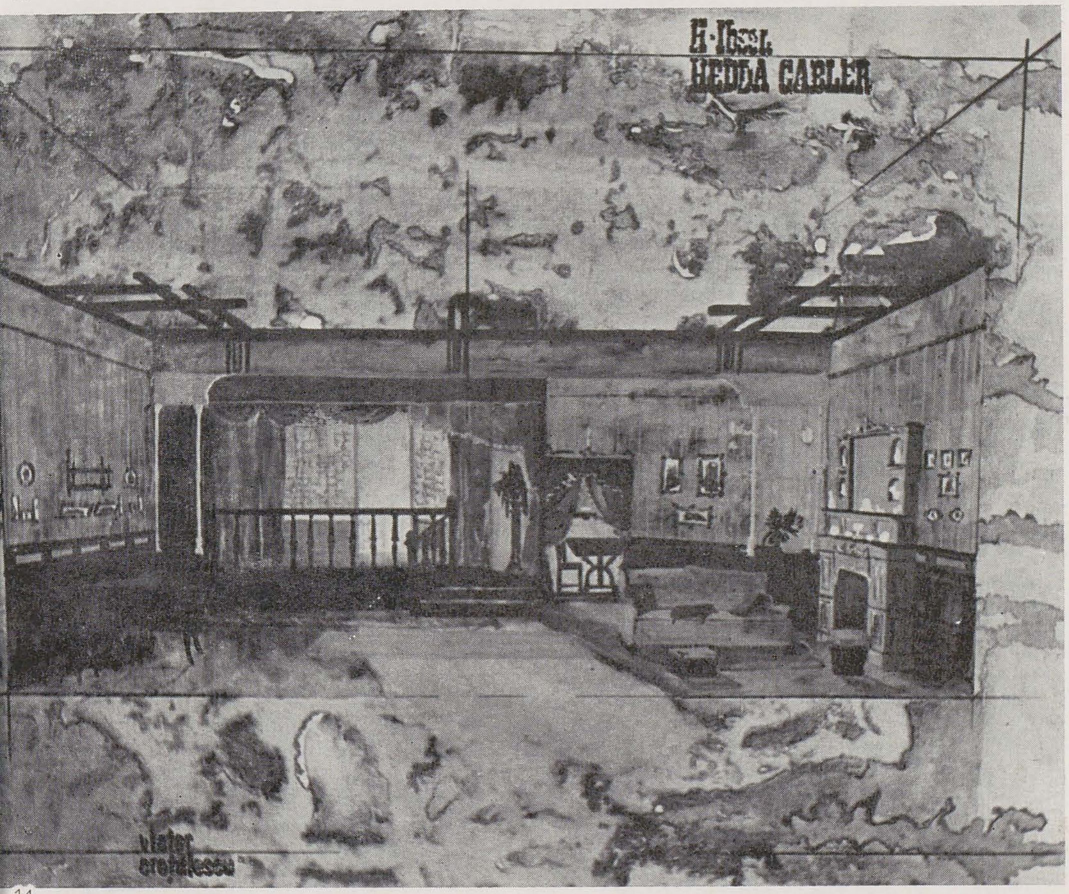

10
11

12

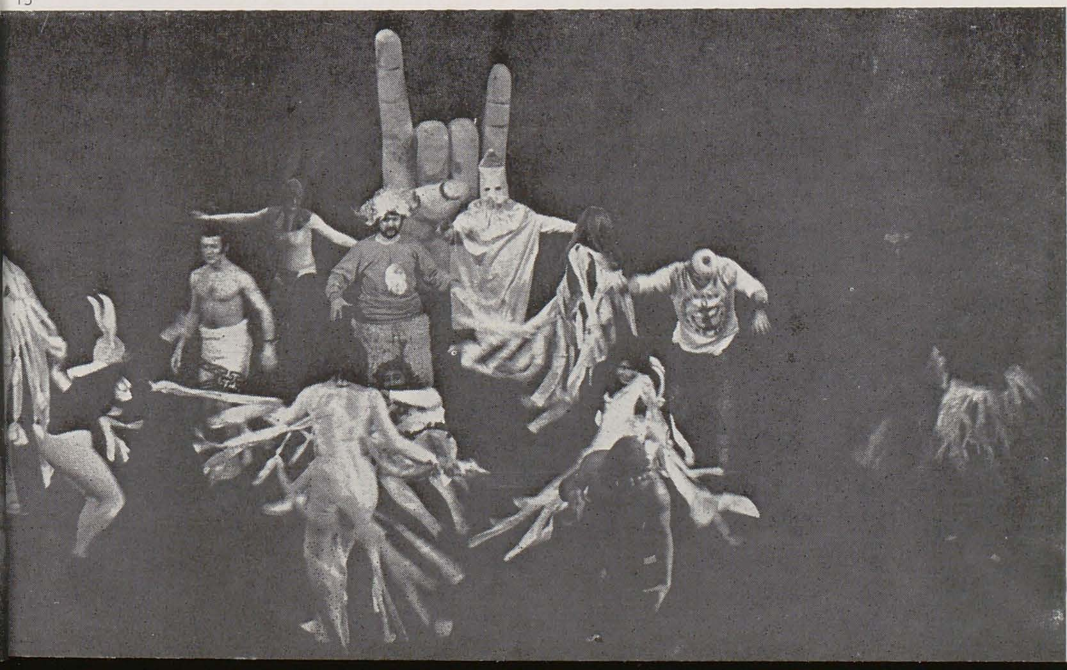
14
15



13



14
15



cutăm condiția spațială, dacă vreți, a fenomenului artistic, și conștiința de sine, ca spațiu al fenomenului artistic.

Ceea ce înseamnă că este vorba despre lucruri cu mult mai vaste, care implică sinteza artelor, dar care implică și un fapt de trăire socială, dincolo de granița aceasta precară a artisticului și a esteticului. Se imaginează astăzi de către plasticieni, de către sculptori foarte interesanți, niște arhitecturi scenografice care nu au nici o utilitate imediată, în sens pragmatic, niște arhitecturi pentru joc, arhitecturi de o funcționalitate paradoxală. În ultimele noastre expoziții, care problematizau mai acut, în expoziția «Studiu» de la Timișoara, am văzut asemenea propuneri; citez, de pildă, propunerile lui Eugen Tăutu, pentru că artistul a acționat în mod asemănător și cu alte ocazii, în expoziția «Arta și orașul» de la Galeria Nouă. Asta înseamnă că, de fapt, plastica încearcă să ia asupră-i niște chemări care altădată erau ale arhitecturii, și totodată ale scenografului, ale scenografiei — pentru că este vorba de o arhitectură cu o libertate interioară pe care rareori arhitectura propriu-zisă și-o însușește. De fapt, în această «scenografie» spațializarea despre care vorbeam e explicită, operată între cadrele spectacolului și ne învață niște libertăți ale arhitecturii și ale spațiului de care avem o imensă nevoie — noi, în primul rînd, dar nu numai noi. Cred că, înainte de toate, este o datorie către cultură de a ieși din această segregație care este semnul unei superficiale specializări, pentru că, așa cum spunea Vasile Drăguț, a gîndi foarte specializat în domeniul arhitecturii înseamnă de fapt a eluda modul de a gîndi într-o viziune amplă, ceea ce conduce, pînă la urmă, la eliminarea din practică, din interesul nostru — dar chiar și din însăși gîndirea artistică — a realizării spațiale a unui spectacol Nu vreau să mai amintesc despre fuziunea inextricabilă care a existat în marile secole între arhitectură și scenografie. Noi am publicat, în «Secolul 20», o piesă inedită a marelui Bernini, «La Fontana di Trevi», unde Bernini, sculptorul, imagina o problematică a unui pictor de decor, un pictor care se ingenia să fabrice nori. Asta ne duce spre miezul gîndirii lui Bernini — cum analiza Argan — care este, de fapt, aceea a unui autor de grandioase decoruri. Orașul tot și civilizația toată, gîndite într-un singur, unitar și exaltat decor, în care să fie introdusă și natura. Așadar, îndrăzneala de a împinge scenografia pînă la vastitatea străzii, de a gîndi orașul ca o posibilă scenografie, de a gîndi pentru scenografi niște spații de verificare și de acțiune. Ar trebui să li se dea de către edilii noștri ceea ce noi, dacă vă amintiți, am propus de multe ori, niște spații determinate, cutare stradă, în care, într-un timp anume, scenografii să poată arăta ce se poate obține dintr-un spațiu carecare.

VASILE DRĂGUȚ

Mă iertați dacă vă întrerup. Mi se pare foarte prețioasă ideea legăturii dintre o manifestare umană și spațiul dat, inclusiv cel natural. Mă gîndeam, la un moment dat, că toate tîrgurile pe care le cunosc, vechile tîrguri românești, începînd cu tîrgul de la Polovragi, de la Găina și altele, au o amplasare în cadru natural care vădește o implicată viziune scenografică. Relația dintre om și natură, așa cum se operează în tîrgul respectiv, nu este o relație oarecare. Dacă mergeți la Delphi, la al său faimos teatru, veți constata că implantarea acestuia în cadrul natural nu a fost deloc întîmplătoare. Spectacolul pe care îl oferă întreaga vale de la Delphi intră permanent în scenografia

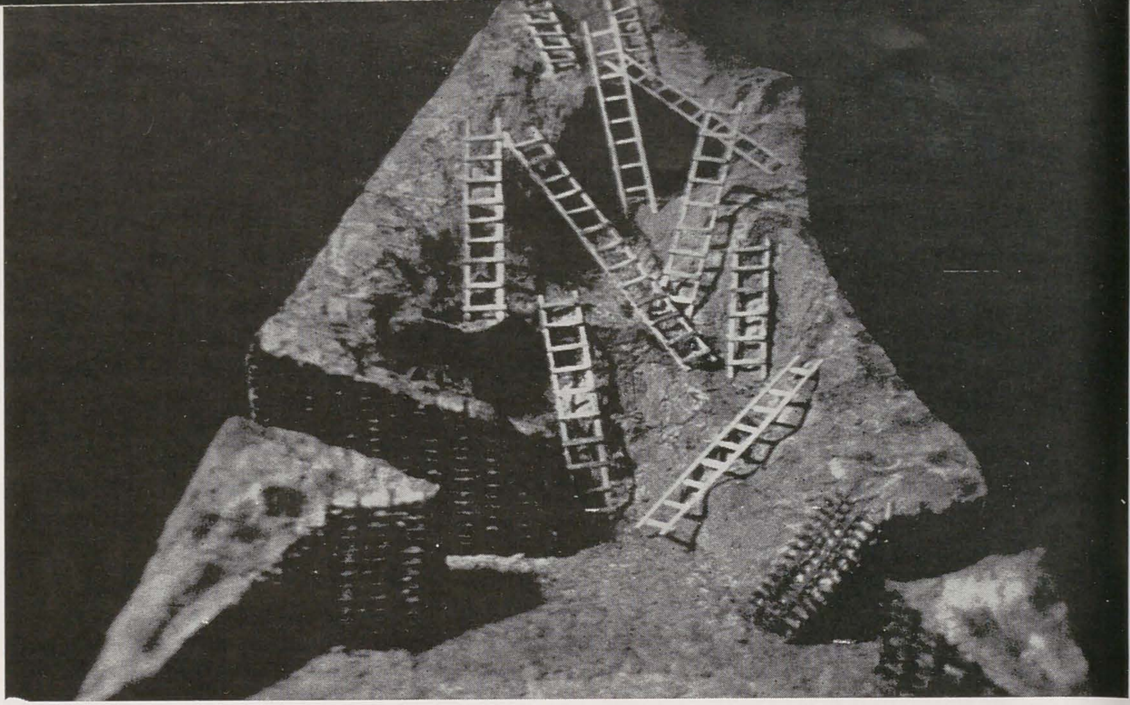
evenimentelor teatrale care aveau loc pe scena propriu-zisă. La fel la Epidaur, la Olimpia, la Siracuza, la fel oriunde vreți în lumea teatrelor antichității. Revenind deci la ceea ce spunea Dan Hăulică, cred că întotdeauna cînd omul, omul sensibil, omul cu înțelegere pentru fenomenul artistic, a imaginat un spectacol în natură, a făcut-o de pe poziția intuită sau înțeleasă a unui scenograf.

PAUL BORTNOVSCHI

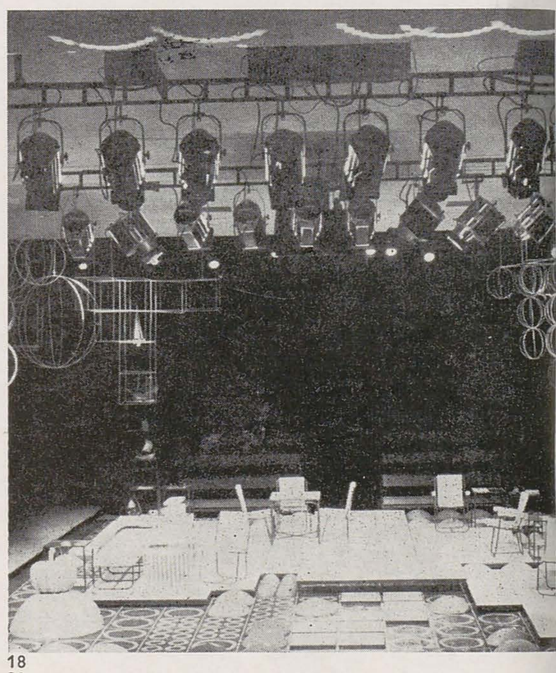
Mie mi se pare interesant faptul că și din însuși interiorul artei teatrale apare tendința conjuncției extrateatrale. Repunerea în discuție a locului teatral, care face obiectul unor dezbateri de cîteva decenii, a adus în circulație proiecte interesante care laicizează actul teatral, scoțîndu-l din templul său și conjugîndu-l cu fenomene directe de viață. Asistăm azi la spectacole pe străzi ca ale lui « Bread and puppet » sau ale trupelor de amatori din multe părți ale lumii, al căror caracter se apropie de cel al sărbătorii populare și de cel al evenimentului cotidian. Spectacolul în aer liber este relansat de cîteva faimoase festivaluri, prilejuind întîlnirea între teatru și peisaje și arhitecturi. Regia, arta recitării, în general arta spectacolului au fost antrenate la făurirea spectacolului sunet și lumină a cărui perspectivă depășește obiectivele propagandei turistice, tinzînd a constitui o nouă catagorie spectaculară posibil a fi implicată în existența socială. Toate acestea sînt cîteva mărturii ale unei efective tendințe de desegregare între lumea de forme și semne mînuite în scopul sacru al teatrului și lumea de forme și evenimente care este viața.

DAN HĂULICĂ

Pe de o parte, se manifestă această mișcare, fertilă și profund contemporană, de laicizare a teatrului, de scoatere din templul convențional al secolului al XIX-lea, dar paralel cu această mișcare se operează și una, de sens contrar dacă vreți, de reinvestire a teatrului cu o claritate vizuală și, paradoxal, tocmai scenografia contribuie — în libertățile ei, uneori aparent capricioase — la o nouă ritualizare a teatrului și a existenței; fiindcă noi avem nevoie de niște forme de ritualizare, și spun asta în sensul foarte pozitiv în care spectacolul poate constitui nu o sărbătoare în sens expansiv, ci o ceremonie în sensul profund. Societatea contemporană în care trăim — socialismul — nu și-a elaborat încă propriile-i ceremonii în care să se regăsească. Nu este vorba de un fast exterior, ci de o idee de realitate asumată, de convenții comune și de convenții asumate cu gravitate. Or, teatrul este un exercițiu, este o disciplină în această direcție, pentru că numai teatrul modern a avut curajul să se reîncarce cu o asemenea gravitate. De aceea eu am apreciat în această expoziție, a cărei bogăție uneori te copleșește, *totalitatea*, și am înțeles că în organizarea ei primă tocmai sensul acesta de totalitate, mai mult decît discernerea atentă a realizărilor individuale. Era un sens de totalitate care trebuia impus, trebuia demonstrat și cred că expoziția a reușit în această privință, a reușit din plin. Am trăit în această totalitate un fel de bucurie copilărească a unei lumi în care intri pregătit să fii condus, să fii fascinat, și mi-aduc aminte de această legătură care pare paradoxală, dar care e profundă în estetica lui Baudelaire, între inocența copilărească a privirii și între fericirea convalescentă pe care o propune el, ca un semn al poeziei. Și sensul vast-cultural al unei

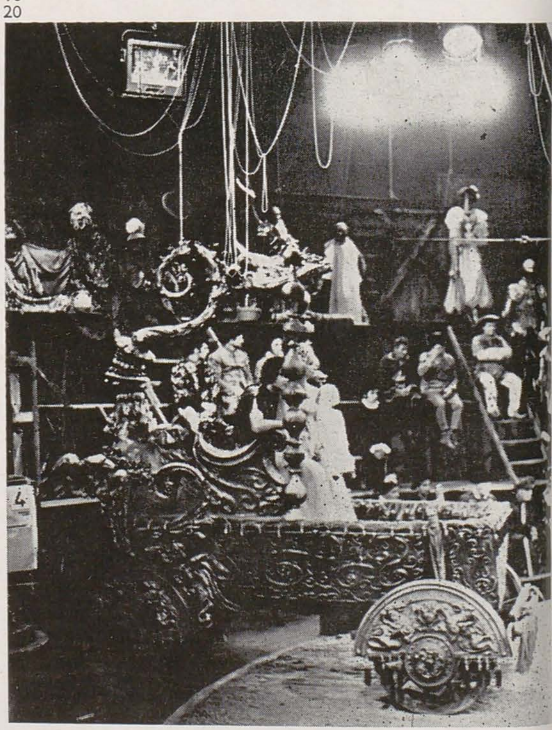


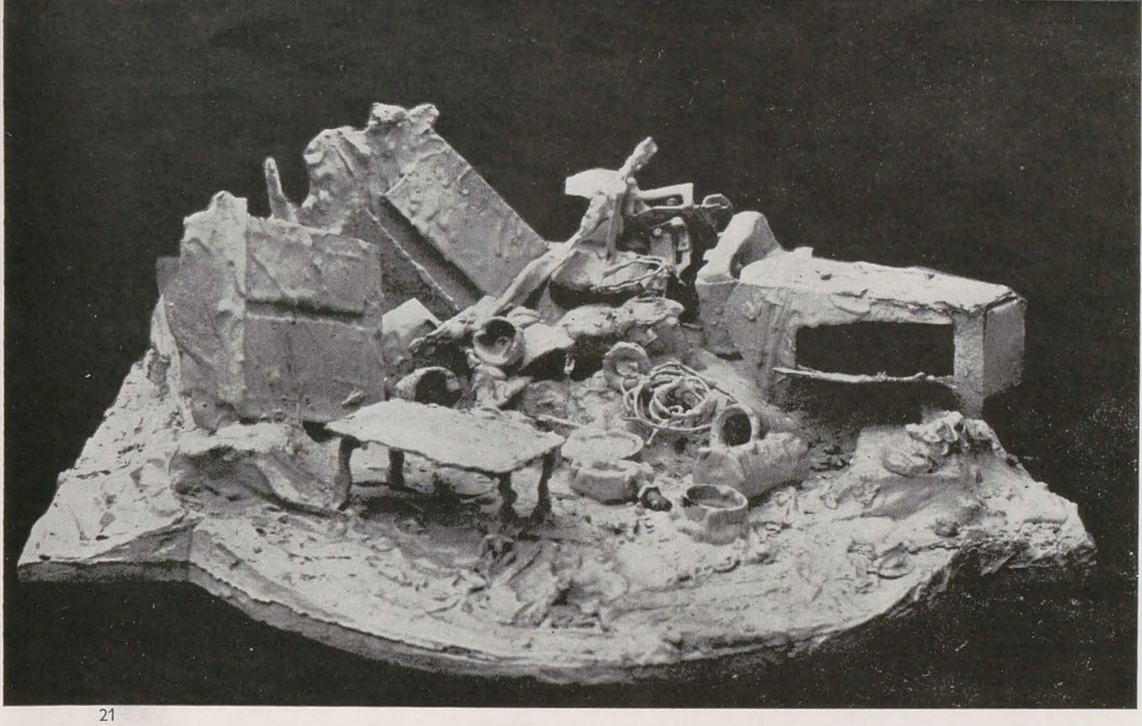
16



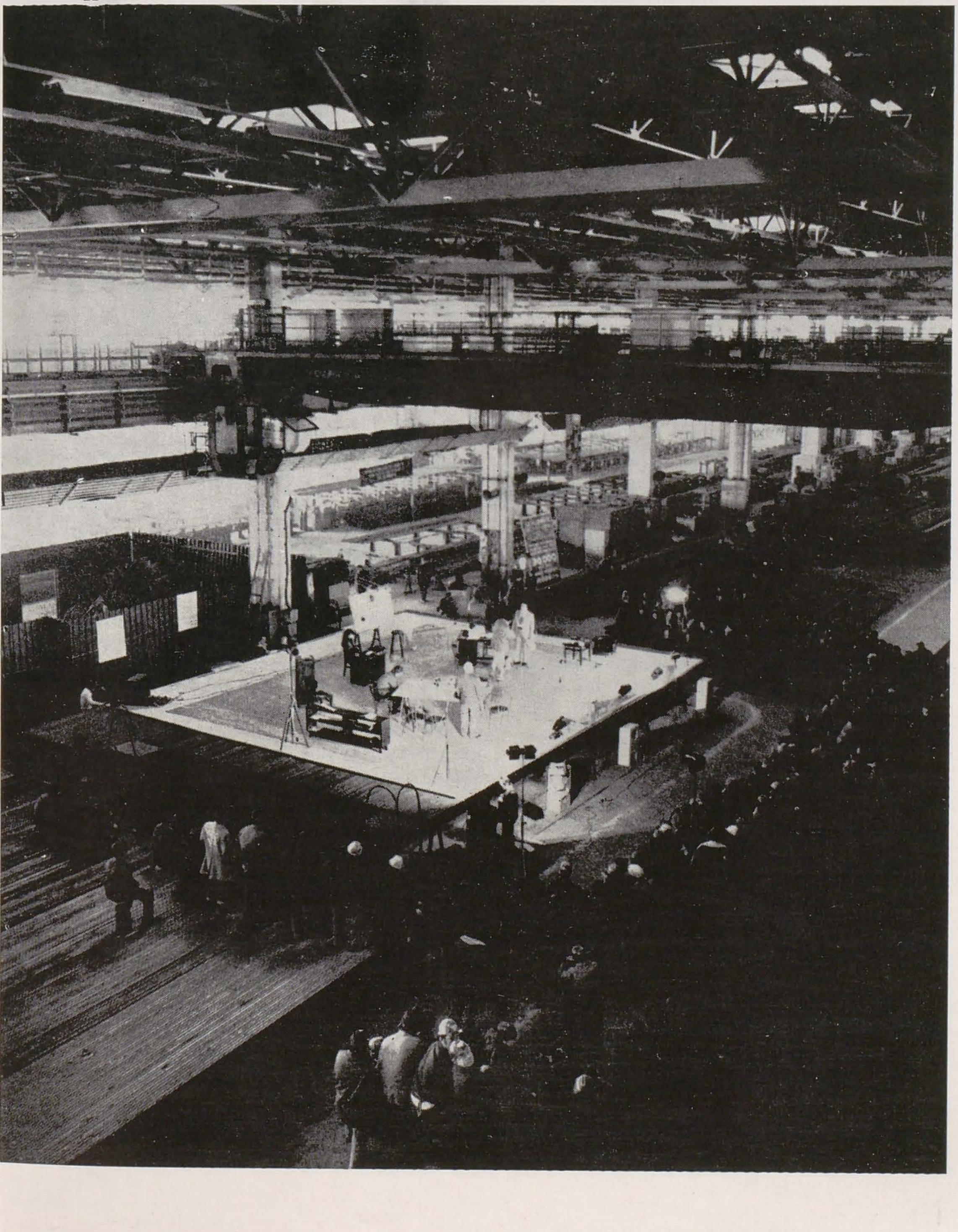
17
19

18
20





21
22



asemenea manifestări cred că este acela de a ne propune o totalitate trăită — și trăită nu ca un lux cultural, ca o eleganță epidermică, decorativă, ci trăită ca o chemare spre gravitate, spre o încărcătură nouă de înțelesuri care să dea gravitate tocmai convențiilor fundamentale ale societății.

HORIA HORȘIA

S-ar putea afirma, deci, că în actul teatral și respectiv în creația scenografului este drept să presupunem configurarea unuia dintre modelele artistice corespunzătoare modelului social integral, în sensul găsirii acelor reguli de rit, de ceremonie care să corespundă proceselor sociale specifice epocii noastre.

DAN HĂULICĂ

Pare o invenție puțin frivolă aceea de a împinge teatrul în primul plan al acestei preocupări a unei colectivități. Dar nu uitați că revoluția franceză și-a dat aspectul constituit pe care-l visa, prin efortul unor mari artiști care au ideat și au construit toate marile serbări ale revoluției. În frunte cu David, toți acești artiști făceau opere de scenografi, așa cum s-a întîmplat în Renaștere cu Bruneleschi, cu Leonardo . . .

VASILE DRĂGUȚ

În același sens putem să ne gîndim la « 48-ul » românesc, care-i implică pe Iscovescu și pe Rosenthal. Amîndoi au creat scenografia necesară manifestărilor publice din București, și, dacă e să interpretăm cu atenție documentele, Statuia Libertății, pe care a făcut-o Rosenthal, nu a fost o statuie de piatră, nici nu avea cînd să o facă, e mai probabil că a fost o statuie în butaforie, în orice caz o statuie care în momentul respectiv era necesară, ca element de decor scenografic, pentru marile spectacole populare. Și, într-adevăr, desenul lui Aman, care conservă o parte din imaginea acestei statui, ne arată că în fața ei s-a oficiat eliberarea țiganilor din robie. Se probează deci că elementele de cadru scenografic sînt, într-adevăr, necesare marilor momente de trăire istorică.

DAN HĂULICĂ

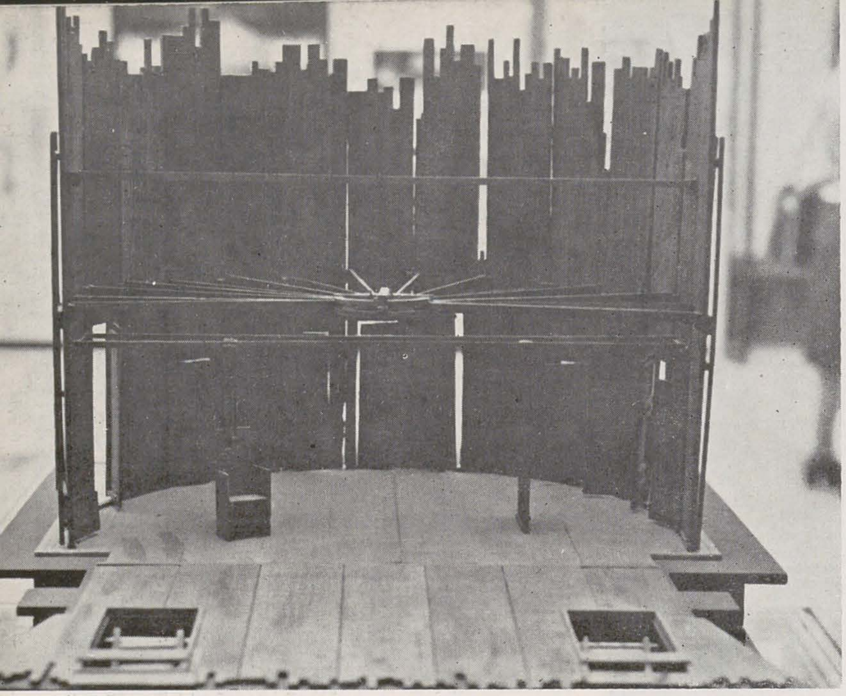
Pe locul Bastiliei dărîmate s-a construit repede o imensă imagine egipțiacă, un sfinx, se vede din gravuri, care înfățișează sărbătoarea regenerării din 1792. Or, dinamismul contemporan ar putea introduce elemente noi, cu încărcătură socială precisă, în asemenea scenografii.

HORIA HORȘIA

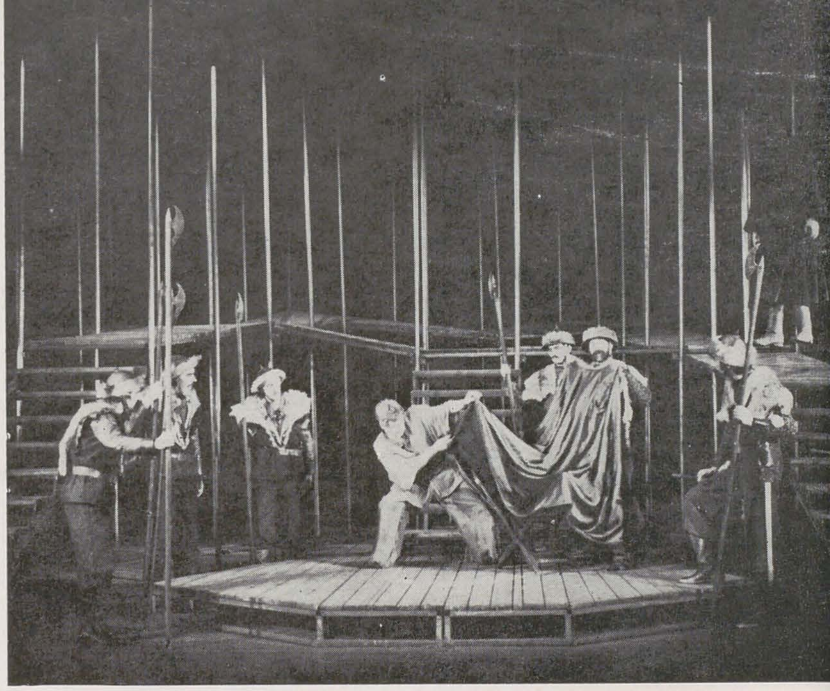
Să ne gîndim la artiștii ruși din primii ani ai revoluției din octombrie . . .

DAN HĂULICĂ

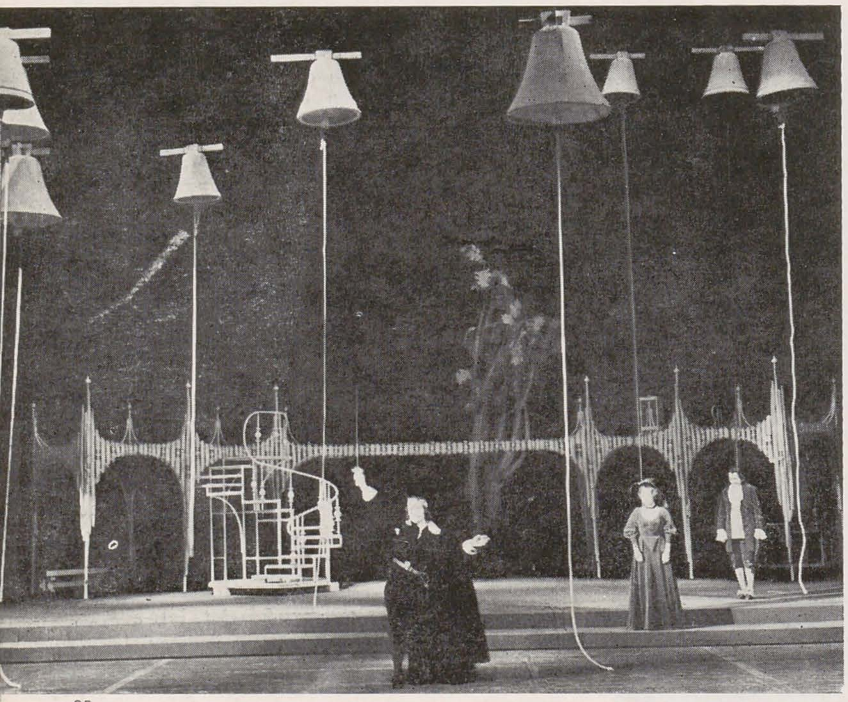
O revistă franceză consacră un număr întreg trenului, și partea cea mai interesantă de acolo este o reevaluare a trenurilor sovietice din anii 1918—20, cu niște picturi de o exaltare lirică absolut neașteptată. Noi ne-am obișnuit cu imaginea sacadată și pînă la urmă nu lipsită de o anume uscăciune, de pildă, a « Ferestrelor *Rosta* » ale lui Maiakovski. Picturile acestor trenuri, însă, sînt niște desfășurări care duc spre Bacon, spre ceea ce este mai liric, mai vital sanghinolent în arta contem-



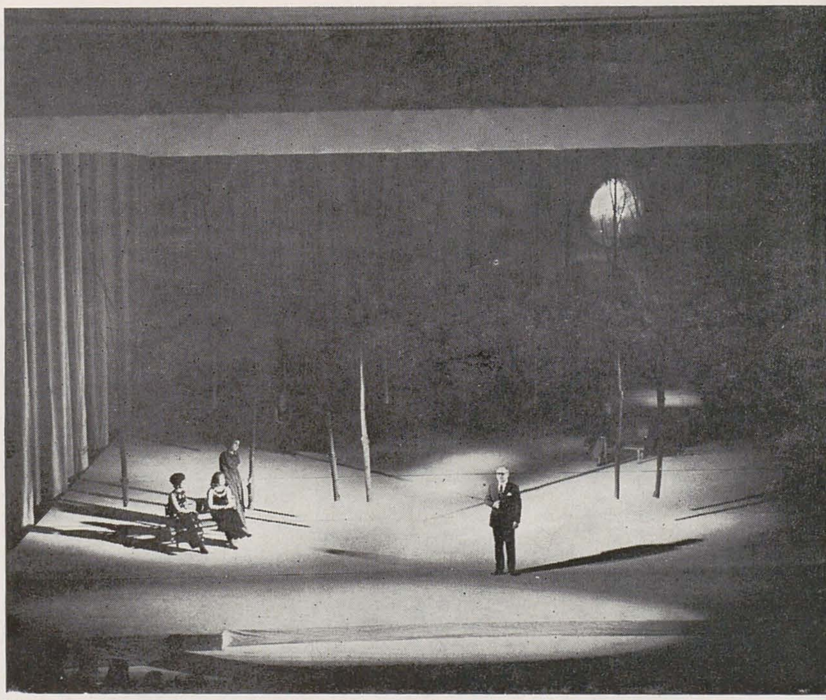
23



24



25



26

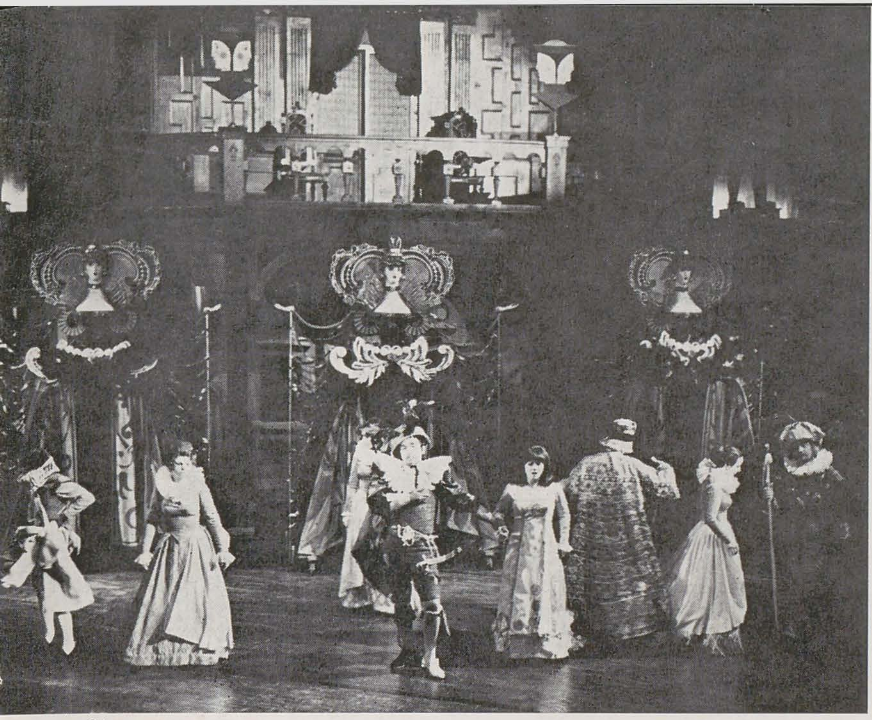
porană, bineînțeles sub un alt program, imediat satiric. Trenul pictat este o expresie în mișcare, care aduna tot interesul în jurul lui. Experiențe analoge se pot face. S-a încercat și la Leningrad și sînt prevăzute în toată complexa programare a marilor proiecte concepute astăzi. Mă gîndesc la unele proiecte ale lui Schöffer pentru Paris, la acele vaste turnuri ce vor uneori să creeze niște nuclee în jurul cărora să înceapă să se propage un spectacol controlat, programat, un spectacol în general al orașului, dar care în același timp poate să includă și sărbătorescul unor momente importante. Căile prezentului sînt nebănuit de largi în această direcție. Asta ar trebui să subliniem și poate mai mult chiar decît o face expoziția: scenografia are o față deschisă către viitor.

TRAIAN NIȚESCU

În fața unei asemenea perspective tulburătoare, cînd — și aveți desigur dreptate — strada, piața, orașul întreg pot să capete, prin impulsul unui text, al unui scenariu și prin modelarea realizată de scenografie, nu numai o notă aparte, o tentă specială, ci o nouă personalitate în concordanță cu un anumit moment istoric și social dat, aș vrea să subliniez că unitatea de bază, unitatea « pilot », care naște, a născut și va naște creație scenografică, rămîne teatrul, spectacolul teatral, arta spectacolului. În conceperea și proiectarea trienalei am avut mereu în vedere ceea ce aș numi « polivalența » scenografiei. N-am uitat nici un moment de creatorii care lucrează în domenii atît de diferite — cinematografie, televiziune, animație, păpuși și marionete, dar am ținut tot timpul seama de faptul că la obîrșia creației scenografice stă teatrul. Aș vrea să amintesc de asemenea despre locul care a fost rezervat în expoziție școlii, secției de scenografie a Institutului de arte plastice. A fost dorința noastră ca tinerii creatori — nici nu putem să spunem că sînt niște învățăcei deoarece ajung, chiar din primii ani, să-și exprime posibilitățile de viitori scenografi — să fie prezenți și prin lucruri deosebit de interesante care pot oricînd să fie puse în valoare prin realizarea scenică pe un platou.

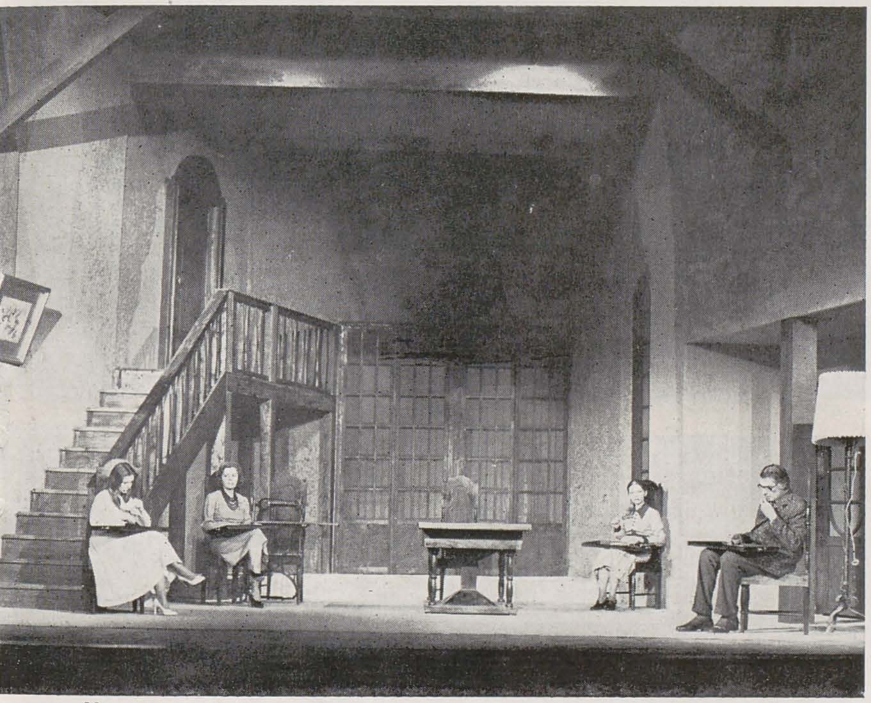
DAN HĂULICĂ

Și eu am salutat prezența în expoziție a secției de scenografie. Permite un lucru insolit — pentru că de multe ori expoziția, astăzi, se păzește de prezența tinerilor, ceea ce mi se pare fără nici un temei — și, în acest sens, demonstrația a fost foarte bine făcută: e o demonstrație de profundă seriozitate. Chiar și planșele unor mobile, de pildă, sînt pregnant educative pentru publicul mare, pentru că se vede ce cantitate de informație și de muncă aplicată este necesară în ceea ce poate să pară celui neprevenit o simplă explozie de vervă jucăușă. Cred că este foarte bine ce a făcut Institutul, prezentîndu-se nu numai cu lucrări care atestă talent, e indiscutabil, dar și cu lucrări care probează o elaborare răbdătoare și solidă. Dealtminteri, cred că aici ar trebui să mai insistăm. Pentru că, dincolo de strălucirea acestei diversități de obiecte, pînă la urmă se dovedește că impactul cel mai mare îl au tot imaginile în alb-negru din spectacol, care se pare că sînt superioare oricărei producții colorate. Este o putere a iluziei — și nobilă, și austeră, și în același timp și misterioasă — în aceste panouri în alb-negru care se găsesc de-a lungul expoziției. În același timp, asta arată încă o dată care sînt puterile intelectuale ale teatrului, ce importantă este această demonstrație de intelectualitate pe care trebuie s-o facă întotdeauna scenograful. Un lucru de care noi ne-am ciocnit dealt-

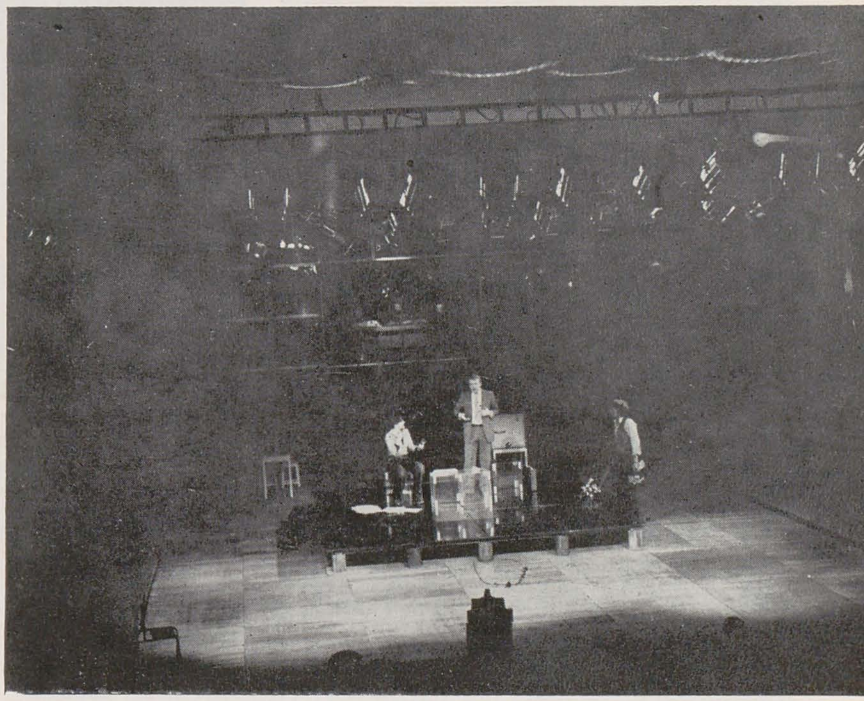


27

28



29



30

minteri și în chestiunile practice, la primirile în Uniune. Uneori, deși lucrarea scenografului era funcțională, spectacolul mergea, funcționa bine, totuși proba artisticității nu ni se părea destul de concludentă și ne opream doar la calitatea mai întîmplătoare a desenului. De aceea am o tresărire fericită cînd văd într-o schiță de scenograf, de pildă în desenele acestea ale lui Paul Bortnovschi, un amestec de forță insidioasă și de libertate fermă ce dintr-odată te pune în fața unei lumi artistice. Chiar înainte de a te gîndi că sînt destinate unui loc teatral, sînt frumoase și nobil frumoase, adică auster frumoase, ca pagină a unui desenator, și mi se pare că această demonstrație trebuie multiplicată, cu multă rigoare, în confruntările noastre cu publicul.
Să probăm nu numai că sîntem o superbă industrie de prodigii, de iluzii, ci că totul are o osatură intelectuală fermă și, în acest caz, proba desenului este totuși de neînlocuit.

FRANÇOIS PAMFIL

Eu cred că scenografia poate să însemne o mare șansă și pentru cei care practică alte discipline. Astăzi sculptura, grafica, unele domenii ale artelor decorative, precum și zonele lor interdisciplinare folosesc adesea procedee « scenografice » și, în sens invers, plastica de teatru începe să opereze din ce în ce mai decis cu procedee specifice acestor genuri. În acest sens sînt de părere că magnificul colaj de obiecte din « Furtuna » lui Liviu Ciulei, de exemplu, poate fi văzut în detaliile sale — dincolo de funcționalitatea sa specifică — și ca operă de artă plastică în sine, vorbindu-ne deci ca dintr-o expoziție ce ar fi putut avea ca generic istoria vieții lui Prospero.

DAN HĂULICĂ

La animație, seria aceea de păpuși ale lui Mihai Bădică și care duc spre Dubuffet, mi s-a părut că sînt cu adevărat niște izbînzi de o pregnanță brutală remarcabilă.

FRANÇOIS PAMFIL

Cîteva idei pe care am avut șansa să le realizez plastic pe scenă m-au condus la concluzia că plastica spectacolului trebuie să ofere actorilor un « mediu de modelat ». O imensă bucată de lut sau de plastilină deci, pe care copii-actori, conduși de profesorul-regizor care le dă « tema de joc », o animă pe parcursul spectacolului, metamorfozînd amorful în întruchipări. Deci nu un cadru preexistent, inflexibil, ci un loc care devine continuu modificîndu-se de la o clipă la alta chiar.

DAN HĂULICĂ

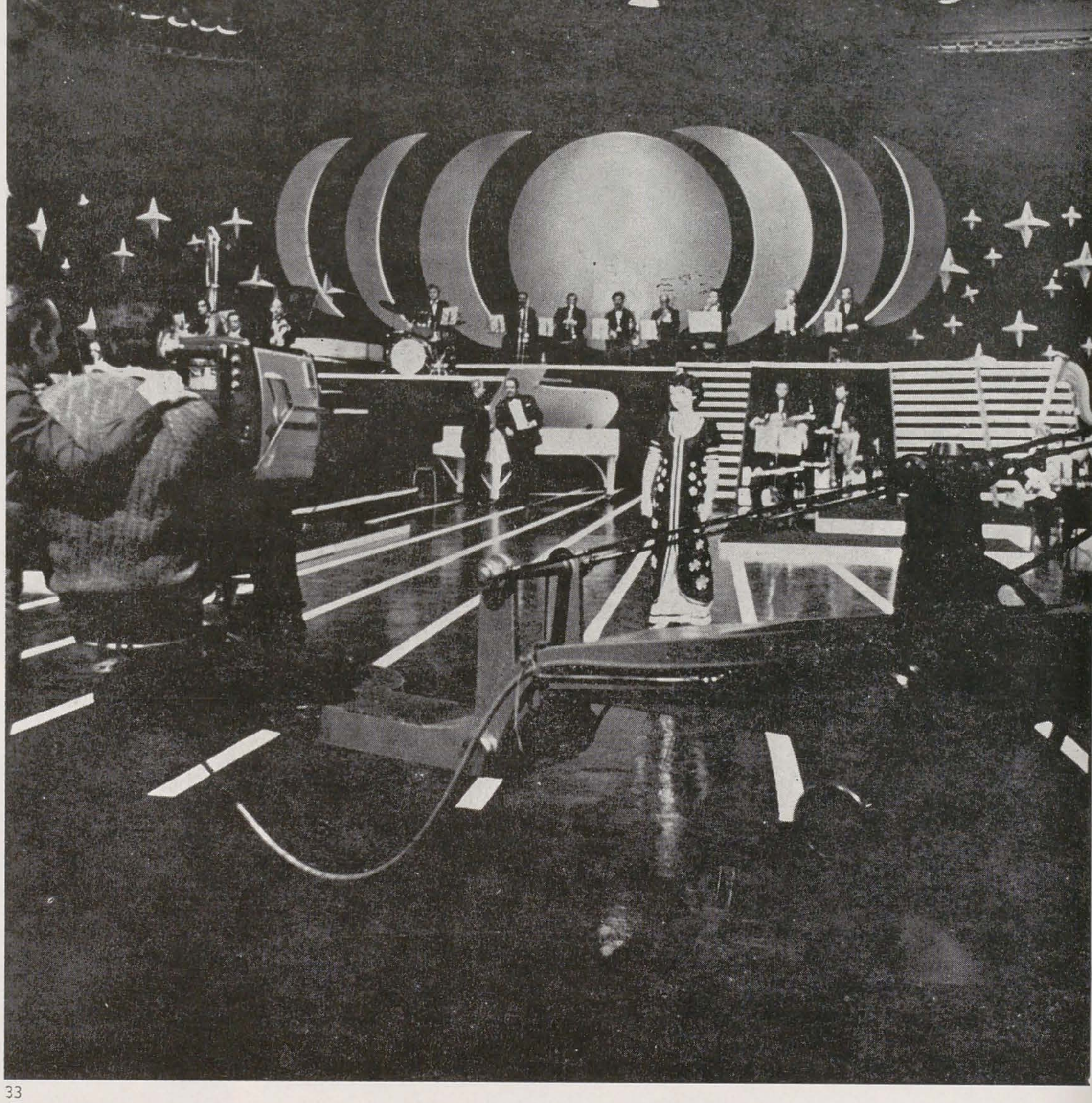
De altfel, aș sublinia, în această ordine de idei, puterea unor spații aproape vide, acel decor al lui Dan Jitianu pentru Strindberg, de pildă, care mi se pare că are o elocvență nudă, remarcabilă. Simți și aștepți încărcătura progresivă de rumoare interioară și de rezonanță a acestei cutii voit sumare, dar cu o gîndire foarte strictă, de o mare economie.

VASILE DRĂGUȚ

Legat de problema spațiului, aș vrea să observ un lucru pe care pînă acum l-am trecut mai ușor în discuția noastră. În fond, mișcarea în spațiul

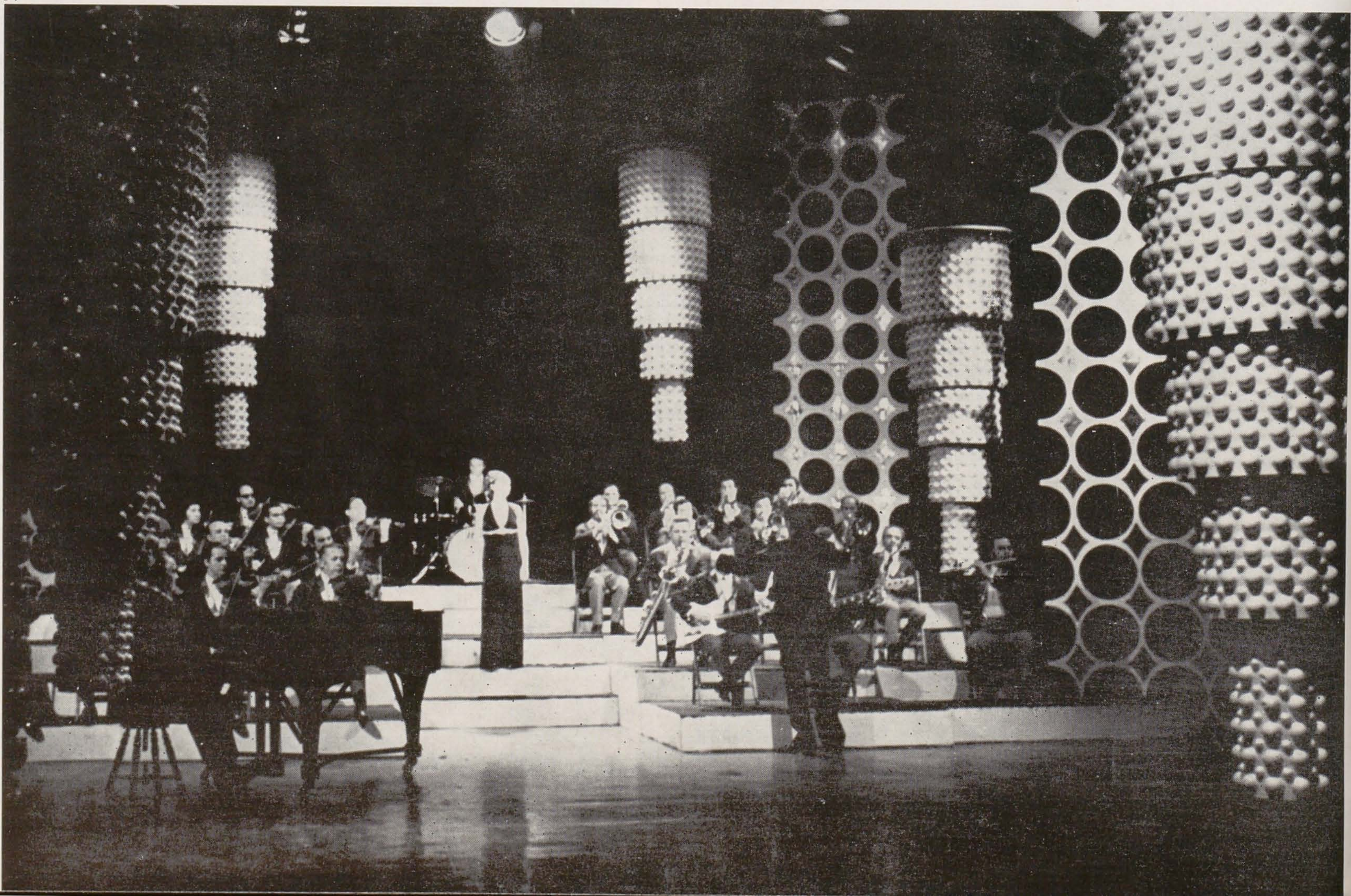
31

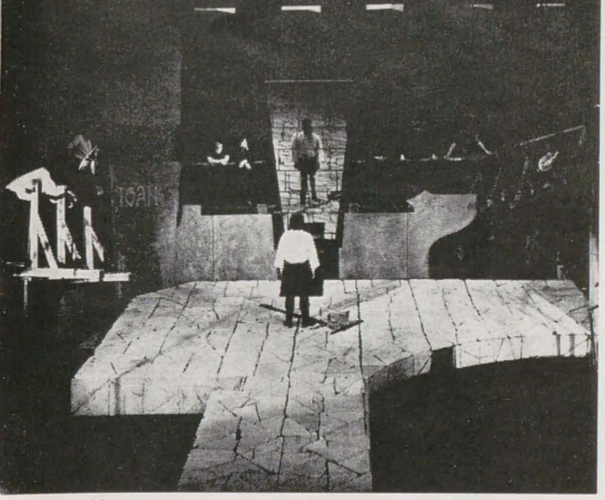
32



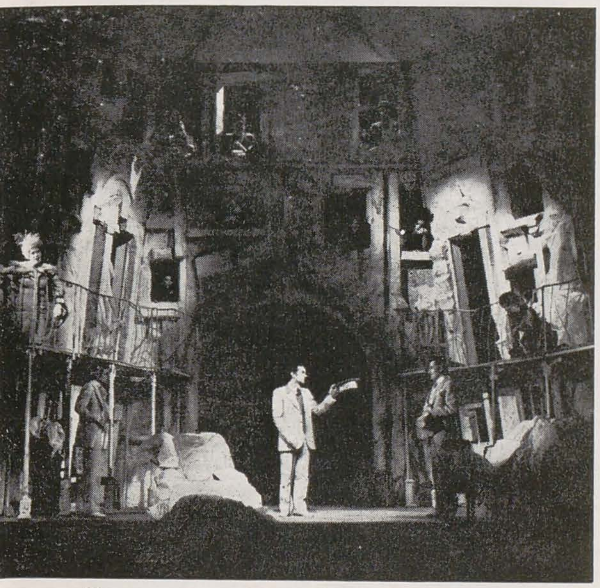
33

34





35



36

37
38

scenei este dictată de concepţia scenografului. Se ştie bine că mişcarea poate să semnifice teribil de mult. Iată, de pildă, merită să examinăm ce poate să însemne o scară într-un interior arhitectural, într-un spaţiu public, dar mai ales într-o scenă ca element de decor. Din punctul acesta de vedere m-am gîndit întotdeauna cît de subtili au fost constructorii micilor palate brâncoveneşti cînd au construit acele scări, care nu sînt dispuse în axul faţadei, în aşa fel încît să oblige la o mişcare de coborîre monotonă, cu faţa oferită dezavantajos spectatorilor. Dimpotrivă, scările brâncoveneşti sînt alăturate de ziduri, permiţînd alaiului domnesc ca, din foişor, să-şi ofere ritmic splendoarea intrînd progresiv în spaţiul perceptibil, cu expresive schimbări de direcţie. Este, fără îndoială, o probă de gîndire a unui arhitect scenograf, care a înţeles plastica mişcării. Or, în scenele noastre, de foarte multe ori, toate aceste efecte de mişcare, cu insinuarea unor subtilităţi de atitudine, de forţă lăuntrică, decurg din gîndirea scenografului. Eliminînd oricare alt element de scenografie, toate piesele de decor propriu-zis, simplă concepţia mişcării e suficientă pentru a pune în evidenţă forţa unui scenograf de a gîndi şi de a materializa spaţiul scenic. Şi aş spune că, în cele din urmă, prin determinarea condiţiilor de mişcare se transgresează planul creaţiei plastice propriu-zise pentru a se intra efectiv în zona subtilităţilor de ordin dramatic. Se concură la nuanţarea textului pe care ni-l propune autorul însuşi, şi care nu întotdeauna s-a gîndit la asemenea lucruri. Sînt autori dramatici care au făcut notaţii în atenţia actorului, în atenţia regizorului, mă gîndesc acum la Camil Petrescu, dar mai puţini sînt aceia care s-au gîndit la astfel de indicaţii, privind mişcarea într-un spaţiu, pe care în cele din urmă îl creează scenograful. Şi iată cum scenograful devine un colaborator esenţial al gîndirii dramatice.

FRANÇOIS PAMFIL

V-aş propune să nu încheiem discuţia înainte de a vorbi puţin şi de circ. Dacă tot vorbim de spectacolul total şi de locul lui, cred că am putea să privim în această perspectivă în primul rînd circul. Spectacolul de circ ar trebui reconsiderat ca regie şi ca plastică, concepţia lui ar trebui să se ridice şi la nivelul performanţelor mondiale ale artiştilor noştri de circ.

VASILE DRĂGUŢ

În măsura în care Horia Horşia mai îngăduie, vă cer iertare tuturor pentru această nouă intervenţie; doresc să adaug ceva în legătură cu viaţa Uniunii Artiştilor Plastici şi, deasemeni, în legătură cu atitudinea multor studenţi din institutele de artă. Separarea, ca să nu spun chiar dezagregarea dintre secţiile de creaţie îşi face apariţia încă din anii studenţiei şi foarte mulţi studenţi nu înţeleg că un autentic artist trebuie să fie, măcar prin starea lui spiritual-sensibilă, un globalist al artelor. Fireşte, nimeni nu poate să cînte la toate instrumentele, nimeni nu se poate realiza desăvîrşit în toate domeniile. Leonardo da Vinci, el însuşi, chiar dacă a cochetat cu atîtea domenii ale creaţiei, s-a considerat înainte de toate un pictor şi a proclamat supremaţia picturii: *pittura una cosa mentale*. Dar în mod normal viziunea globalistă trebuie s-o aibă orice creator şi cînd spun globalistă pornesc, din aproape în aproape, de la creaţia plastică şi pînă la sfera tuturor artelor, a culturii în general. Pornind de la o asemenea expoziţie, este firesc să ne propunem instituirea unei stări de veghe a creatorilor din diferite domenii. Trebuie să conlucrăm mai mult cu Uniunea Scriitorilor şi cu oamenii de teatru, să convorbim mai mult, să fim mai mult împreună, pentru că separarea are consecinţe deosebit de negative pe planul absorbţiei informaţionale în perioada de formaţie. Studenţii ştiu că vor fi pictori, că vor fi sculptori şi nu se interesează de celelalte domenii, ceea ce fireşte că se răzbună pe capacitatea lor de a progresa chiar în domeniul pe care şi l-au ales. Legat de faptul că avem în expoziţia de scenografie o importantă participare a Institutului, vă mărturisesc că am o poziţie care ar putea fi considerată contradictorie. Eu nu sînt de acord cu participarea studenţilor ca expozanţi izolaţi. Pledez pentru participarea Institutului ca unitate de învăţămînt şi ca posibilitate de a exprima relaţia student-clasă-profesor. În momentul în care un student vine în expoziţie e bine, pentru formaţia lui, să ştie că vine într-o echipă. Prin aceasta trebuie să se deprindă cu ideea vecinătăţii colegului, a profesorului, pentru că după aceea şi aşa are, din păcate, destul timp să se izoleze în propriul său atelier. Măcar în perioada de studenţie să se obişnuiască cu spiritul de echipă. În măsura în care discuţia de acum va putea să fie un factor catalizator în această direcţie, voi avea motive suplimentare să felicit pe organizatori. Mai ales că, spre norocul nostru, avem tradiţii frumoase şi stimulatoare, după cum avem o foarte interesantă mişcare teatrală şi deci scenografică cu care sîntem contemporani. Mă gîndesc la Camil Petrescu, la Ion Sava, la Victor Ion Popa, la talentaţii regizori şi actori de azi şi, fireşte, la scenografii care expun acum în sala Dalles.

PAUL BORTNOVSCHI

În legătură cu actuala expoziţie, recunoscîndu-i meritul de a vădi vitalitatea plasticii noastre teatrale şi existenţa unei mari diversităţi în expresie, trebuie să remarc că ea nu reuşeşte însă a detaşa, a reliefa evenimentele efective ale acestui domeniu de creaţie. Desigur, în bună parte datorită faptului că este un «salon» şi ca atare este o depozitare lipsită de o structură programatică şi deci dificil de stăpînit de organizator şi de conceptorul prezentării. Or, deşi sîntem desigur cu toţii partizani ai expoziţiilor cu program, care ar trebui să devină mijlocul curent al manifestărilor individuale sau colective, trebuie să acceptăm, ştim bine, trienala-salon ca o formă cel puţin administrativ necesară. Şi aici aş veni să insist asupra următoarei idei: pe de o parte va trebui să încercăm a îmbunătăţi această manifestare, calitatea sa culturală, atît prin stimularea unor prezenţe cît mai expresive din partea fiecărui creator, cît şi prin dezvoltarea unei expuneri cît mai moderne, în sensul curentelor actuale din acest domeniu. S-au făcut în repetate rînduri propuneri de măsuri administrative şi organizatorice pentru a se porni pe calea realizării unei asemenea aspiraţii. Mi se pare însă că expoziţia-salon, oricît de ajutată, nu va putea scăpa de tarele care-i sînt proprii şi nu se va putea apropia de modelul ideal. De aceea propun ca trienalele să constituie prime etape în vederea realizării unor selecţii reprezentative ale evenimentelor şi tendinţelor plasticii teatrale. O astfel de selecţie, care poate fi ordonată şi pe datele programatice, constituie cert o materie primă excelentă pentru regizarea unor expoziţii-eveniment, posibil de organizat coerent, posibil de finanţat, în care virtuţile lucrărilor, eventual reluate şi refăcute în

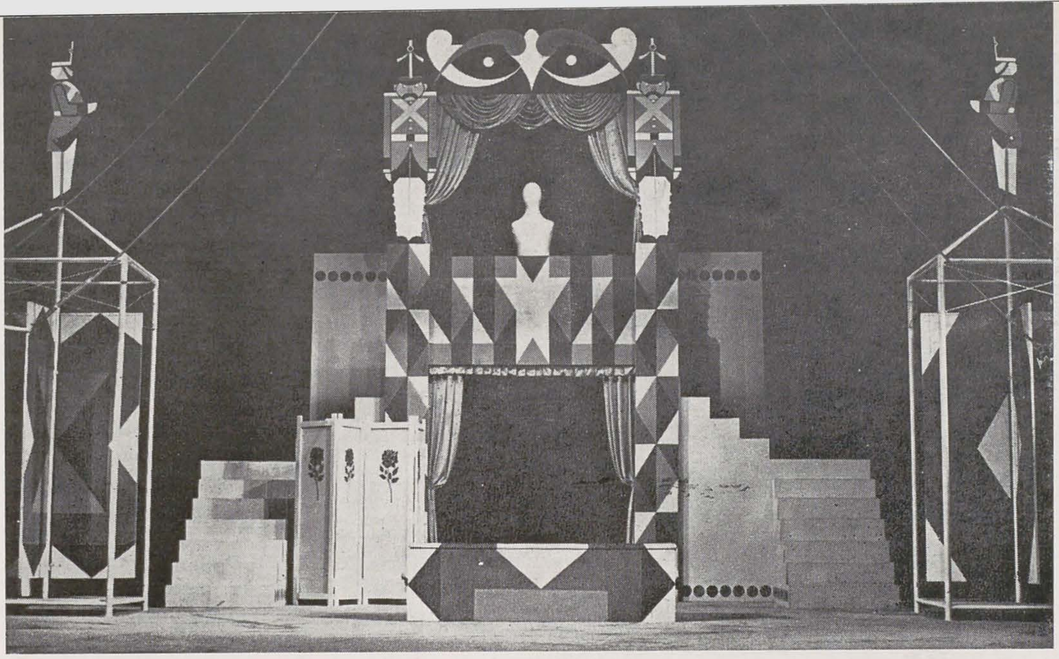
mod special pentru aceasta, vor putea fi relevate printr-o concepție de expunere egal de elevată, ea însăși gest cultural. Adoptarea unei asemenea idei, după părerea mea, se impune, asigurînd realizarea unor manifestări de prestigiu multiplu valorificabile. Ele ne vor apropia de realizarea acelui fond permanent de valori necesare prezenței teatrului în muzeul artelor noastre și totodată vor constitui cea mai fericită posibilitate de pregătire a participării la ritualele confruntări internaționale de la Praga și Sao Paulo și, în general, unei prezențe românești cît mai demne în străinătate. Și țin să subliniez că toate aceste proiecte sînt girate de nivelul de calitate atins de actuala ediție a trienalei, de sensul ei de totalitate, pe care l-ați relevat.

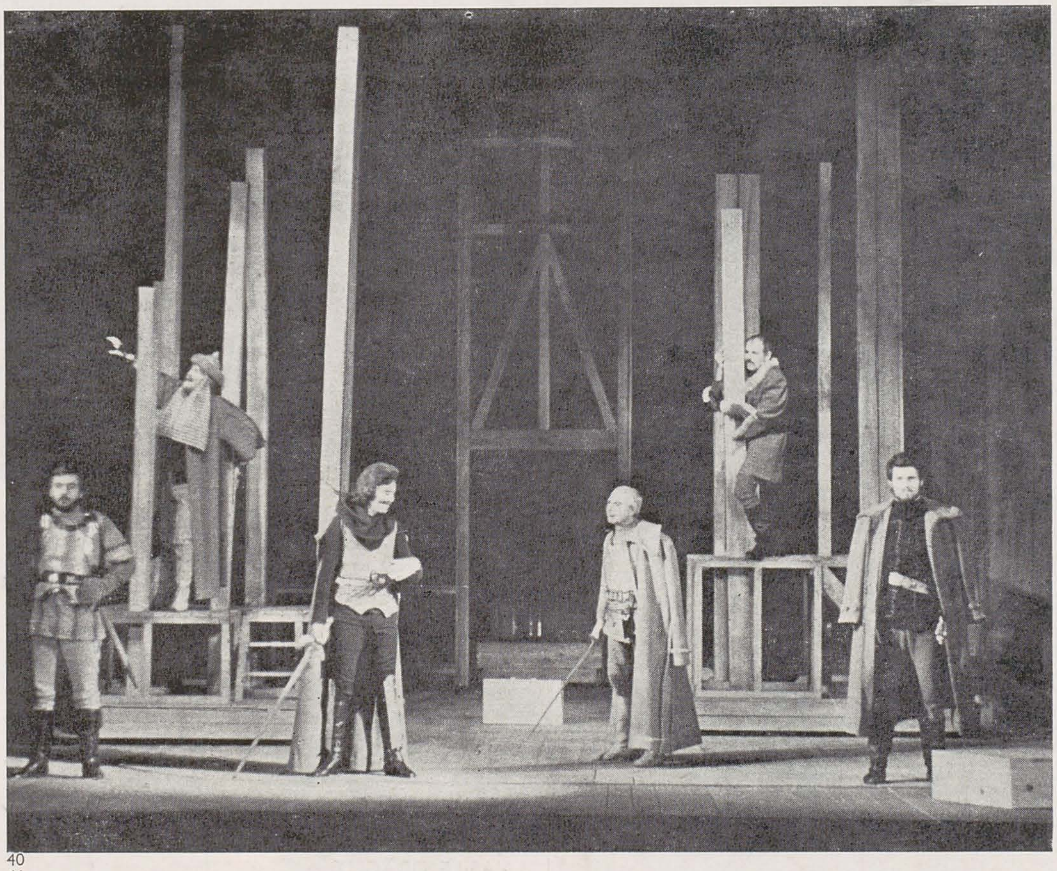
TRAIAN NIȚESCU

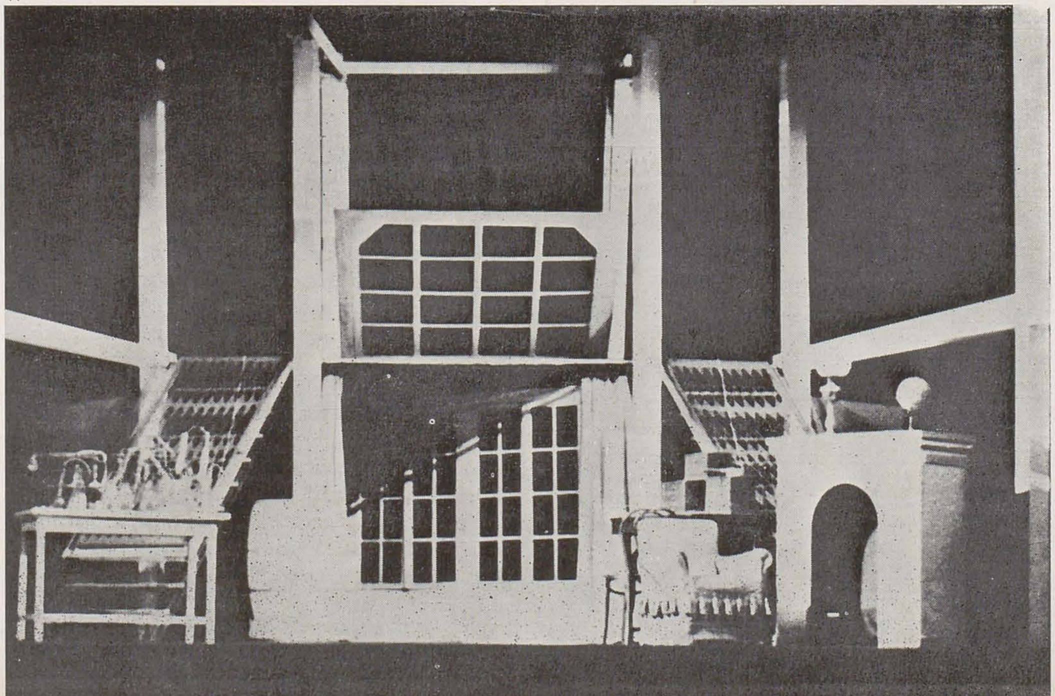
Eu aș vrea să adaug că — pornind de la ceea ce am realizat, cu concursul creatorilor din toate domeniile artei spectacolului, al teatrului, al televiziunii, al cinematografiei, al animației, al păpușarilor, o arie cuprinzătoare deci, în care intră și viitoarele cadre de scenografi, și ținînd seama de numeroasele opinii constructive comunicate aici sau la primul colocviu național de scenografie — cred că abia acum ne putem da seama cum s-ar putea fructifica mai bine materialul de care dispunem, cum am putea organiza mai bine o trienală, cum am putea introduce mai expresiv și eficient în interiorul ei spectacolul. Drept urmare, nu vreau să pierd ocazia de a mulțumi revistei Arta pentru inițiativa organizării acestei dezbateri, cu atît mai mult cu cît — regret că trebuie să o spun, dar doresc să se consemneze — pînă în prezent redacția revistei noastre nu s-a ocupat de problemele și realizările scenografiei, deși constituim o secțiune a Uniunii Artiștilor Plastici. Prin urmare, publicarea unei asemenea dezbateri, într-un număr structurat pe tema scenografiei, reprezintă pentru noi un punct de referință, un eveniment important.

HORIA HORȘIA

Este de datoria noastră, a revistei, să vă mulțumim pentru acest, aș îndrăzni să-l numesc, simpozion de scenografie, bogat în idei și aprecieri, ferm în opinii și, cred, promițător în roade. Dacă ar trebui, cu orice preț, să-l încheiem cu o concluzie, mi-aș permite să-i substitui acesteia evocarea intervențiilor lui Liviu Ciulei din cadrul discuțiior pe marginea trienalei, simțindu-se, dacă mai trebuie subliniat, părtaș la edificiul scenografiei noastre contemporane. Nici criticii de artă, nici cronicarii teatrali, spunea dînsul, nu acordă atenția cuvenită scenografiei în cercetarea artei spectacolului, deși rolul criticului de artă nu poate fi subestimat. El nu are rolul de a eticheta sau de a consterna, ci de a explica fenomenul creației pentru ca scenograful să se cunoască el însuși mai bine, iar opera să fie mai bine înțeleasă de public. Aportul criticului poate fi astfel creator, critica detectînd direcțiile pozitive de dezvoltare și stimulîndu-le — accentua Liviu Ciulei. Este aceasta o atitudine constructivă, deosebit de utilă dezvoltării artei și culturii noastre contemporane, în această perioadă de febrile căutări, în care scenografia românească își afirmă un profil propriu la baza căruia stă, așa cum arta spectacolului demonstrează și cum demonstrația este reflectată și sugerată de ansamblul trienalei, efortul scenografilor de a construi de pe pozițiile declarate ale momentului actual, ale timpului și spațiului nostru, imaginea esențializată a zilei de azi.


39


40

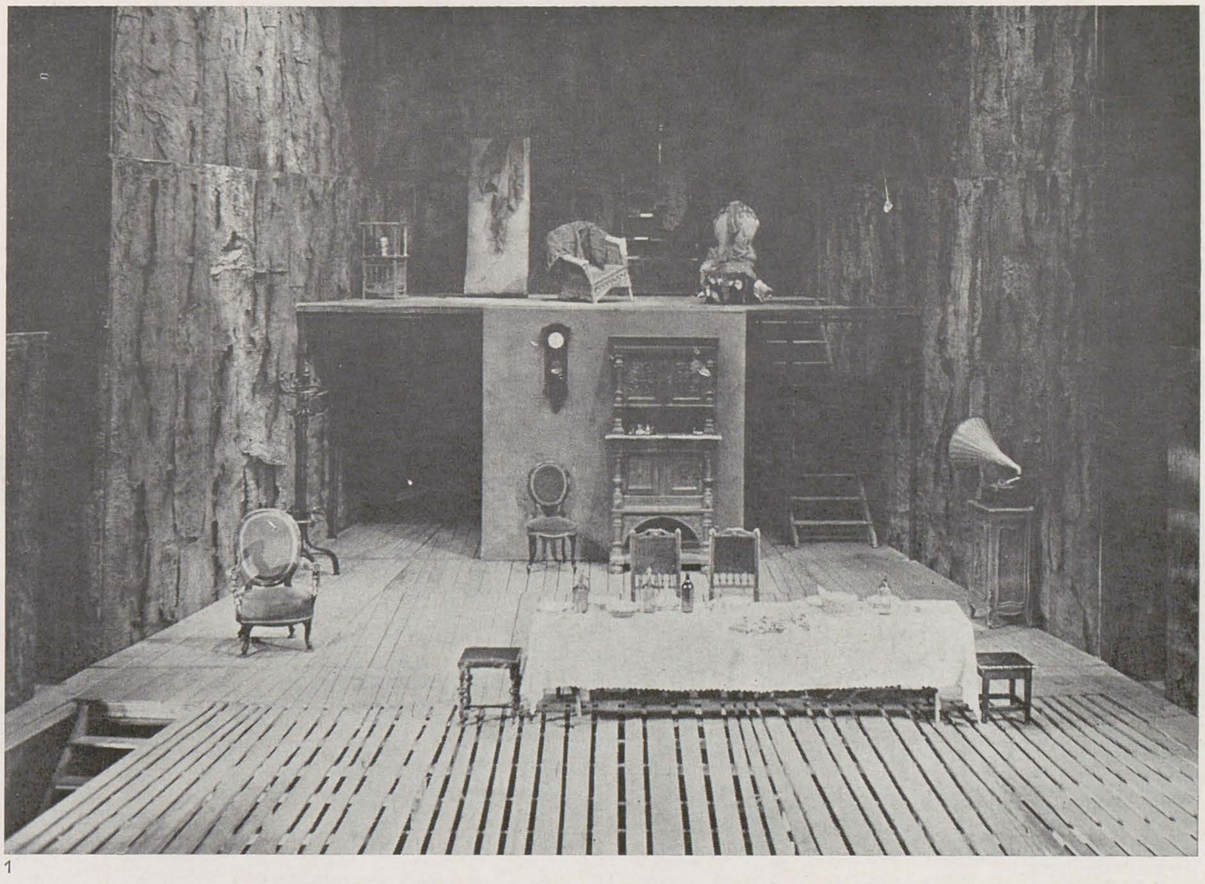
41


criterii de valoare

Creațiile în domeniul artei spectacolului își găsesc consemnări tot mai dese în literatura de specialitate. Se încearcă, și adesea cu rezultate meritorii, investigarea caracterului diferențiat al artei scenografului față de operele de artă din domenii înrudite, date fiind legăturile intime ale scenografiei deopotrivă cu artele plastice și cu teatrul.
Opera de artă plastică are, prin existența sa, atributul perenității, care lasă deschisă posibilitatea stabilirii unor criterii de valoare « comune » uneori mai multor epoci. Scenografia, ca fapt artistic, beneficiază și ea de acest atribut. Dar poate fi judecată scenografia unui spectacol în sine ca operă plastică, fără să ținem seama de ansamblul unitar al spectacolului? Valențele pe care i le adaugă actul dramatic, prezența actorului, compoziția născută de fluctuațiile luminii, condiția concretă a celei de a treia dimensiuni pot fi neglijate atunci cînd apreciem valoarea unui proiect scenografic?
De aceea socotim că este util, pentru studiul nostru, să hotărîm, pe baza cercetării operelor din domeniul spectacolului, în paralel cu cele din domeniul artelor « expuse », care sînt criteriile principale de judecare a valorii unei scenografii. Vom observa de la început că, în afară de sarcina comună creațiilor de artă, scenografia are sarcina de a comunica pe « loc », cu fiecare spectacol, lumea imaginilor care-l înconjoară pe spectator, cunoscute ca sume, pentru a-l face să « creadă » povestea ce i se prezintă în fiecare seară. Deoarece scenografia unui spectacol nu se poate rupe de un « obligo » pe care îl impune. Semnele cu care scenografia creează metafora plastică trebuie să facă parte din vorbirea curentă, « neologismele » nu-și găsesc locul, ele trebuie să facă parte din aceeași familie a textului pe care îl slujesc.
Operă de artă, spectacolul nu poate fi judecat numai prin semnele transmise de creatorii săi, grupați sub titulatura generată de existența mai multor colaboratori — colectiv de creație. În criteriile de judecată trebuie să introducem, ca valență importantă, receptarea — rezonanța emotiv-intelectuală pe care aceasta o are în « spectatori », grupul de oameni care participă la împlinirea lui totală și implicit la dispariția sa odată cu stingerea luminilor sălii de spectacol.
Spre deosebire de alte arte, arta spectacolului oferă publicului nu numai echivalențe estetice, ci — și în primul rînd — un limbaj direct al existenței. Toate operele din domeniul creației doresc, în arta contemporană, să vorbească mai mult decît pînă acum; toate domeniile artelor plastice, ce se diversifică din ce în ce mai mult, caută semne noi, mijloace moderne de comunicare în masă (presă, radio, film și televiziune), folosesc semne pe care consumatorul le primește individual, însă fără posibilitatea de « intervenție » a creatorului, putință rezervată, după noi, doar spectacolului de teatru, deoarece actul de creație însuși se petrece în prezența unui grup de indivizi — spectatorii, și propagatorii de semne — actorii, grupuri care comunică între ele direct.
Semnele pe care le utilizează arta spectacolului se îmbogățesc zi de zi, oglindind permanent un mod contemporan de a privi și gîndi. Dacă opera de artă din celelalte domenii își poate pierde sau disimula:

— recognoscibilitatea obiectului sau subiectului prezentat,
— datele ambianței social-ideologice,
— trăsăturile subiective ale creației și de judecare critică a contemporanilor creatorului, și chiar în însemnată măsură,
— tema operei (creației),

păstrînd doar *esența* mesajului, comunicarea scenică are avantajul limbajului direct al momentului de creație și dezavantajul dispariției odată cu expierea acestui moment.
Datorită acestei caracteristici care o definește și o deosebește de celelalte arte, pe care de altfel le folosește, ca de pildă arta plastică, cred că e de folos să stabilim cei doi factori activi intrinseci artei spectacolului: *producătorul* — creatorul de metafore artistice și *consumatorul* — care în această artă nu se mulțumește doar să recepteze dar și participă, captează, incită agenții realizatori ai metaforei să *ardă* pentru a topi componentele și a forma aliajul spectacolului.
Potrivit vechilor concepte, spectacolul este opera unui grup de creatori care, prin modalități specifice domeniului, preiau un text dramatic și-l « transpun » scenic, pentru comunicarea ideilor cuprinse în opera scrisă. Datorită acestei situații adeseori s-au iscat și se mai iscă încă discuții, dispute între autorul textului, părintele literar al piesei, și « detractorii » operei — realizatorii spectacolului. Partidele s-au format și armele continuă să se ascută. Neînțelegerea provine însă de la definiția inexactă a spectacolului contemporan, de la înțelegerea greșită a actului creator al regizorului și al celorlalți colaboratori. Deoarece, potrivit accepțiilor moderne, spectacolul contemporan este



1

opera unui grup de creatori care, prin modalități specifice domeniului, pe baza ideii dramatice, creează o metaforă-spectacol prin care comunică unui grup de oameni o idee despre om și existența sa.

Creatorii acestei opere de artă, personalități cu un profil distinct, utilizează ideea dramatică propusă, dar creația dramaturgului este o operă scrisă, terminată odată cu « punerea condeiului jos ». Dacă aceasta are nevoie de metafora scenică pentru a se împlini, înseamnă că ea este un scenariu, adică un text-propunere, și atunci e firesc să fie tratată ca atare, adică să suporte intervențiile necesare pentru a deveni componenta spectacolului. Opera scrisă nu poate avea aprioric hiatusurile necesare pentru ca metafora plastică, cea sonoră și cea regizorală, să-și găsească loc fără ca pleonasmele posibile să nu apară. De aceea opera scrisă, componentă a spectacolului, devine scenariu de spectacol, numai astfel ea putînd participa, în alt domeniu decît cel al scriiturii, ca un colaborator creator.

Socotind spectacolul contemporan ca operă de sine stătătoare, îi pretindem caracteristica specifică operei de creație — transmiterea unei idei prin intermediul unui « cod », complex de metafore — și, în același timp, ceea ce o caracterizează, cristalizarea operei în fața consumatorilor prezenți în momentul de creație. Acest fapt, acest fenomen nu se mai întîlnește în nici un alt domeniu de creație; toate componentele spectacolului ies din mîna creatorilor într-un anume sens « neîmplinite » și se cristalizează inter-integrîndu-se în fața unui alt grup de semeni, care participă la « *însuflețirea* » pe care o realizează actorii, « prelații » ceremoniei. Crearea unui complex de metafore, datorită unei asemenea integrări a artelor ce concură la realizarea sa, cere condiții similare celorlalte opere de artă: libertatea utilizării materialelor modelabile, potrivit cu o voință creatoare unitară, fără intervenții laterale. Operă de artă de sine stătătoare, spectacolul este încheiat în momentul căderii cortinei finale și trebuie judecat în sine.

Tot astfel cum compozitorul, pictorul, sculptorul nu pretind spectacolului fidelitate față de metaforele specifice domeniul lor, tot așa și dramaturgul e bine să judece metafora scenică, realizată pe ideea dramatică conținută de opera sa literară, doar ca un spectator avizat.

Intenția de a aplica criterii ale judecății de valoare în domeniul artei spectacolului și în special în scenografie ne obligă de a clarifica mai întîi o serie de noțiuni care se vehiculează, dar care pînă în prezent nu au o accepție definitivă. Nu putem să nu ținem seama de existența istorică a acestei arte, care ne obligă să privim fenomenul în ansamblul său.

Existența scenografiei depinde de intenția și efortul creatorului de a făuri *un cadru de viață*, o ambianță plastică, în concordanță cu o acțiune dramatică, ambianță care, împreună cu celelalte componente vizuale, lumină, culoare, forme tridimensionale, volume în mișcare, constituie spectacolul ce se oferă consumatorilor. Dar dacă în mod curent apreciem o operă din oricare alt domeniu artistic cu epitetul de « frumoasă », în domeniul creației scenografice acest epitet are o accepție specială. Frumusețea scenografiei constă în găsirea metaforei plastice potrivită cu ideea dramatică și care se adresează sensibilității privitorului pentru a-i provoca o emoție. Dacă celelalte opere de artă au posibilitatea de a se rupe de datele imediate ale realității, contemplarea acesteia permițînd o transpunere, adeseori fără « asemănare », scenografia, orice modalitate de expresie ar alege, datorită prezenței actorului, va avea întotdeauna valențele realității care-i vor da aparența că poate să fie mai ușor receptată. O scenografie este « *frumoasă* » cînd împlinește *sensul* spectacolului în cadrul căruia prezența omului îi dă un caracter de concretețe. Unicitatea cadrului plastic se realizează prin elementele care-i sînt proprii. Ea este rezultatul cunoașterii omului ca individ și a istoriei omenirii în confruntarea sa directă cu realitatea. Expresia artistică implică astfel cunoașterea reacției umane față de marile probleme ale existenței și nu înseamnă doar materializarea plastică a unui spațiu obiectiv. Toate reușitele ei depind de o cunoaștere artistică, condiționată de realizarea unor elemente concrete. Compoziția scenografică nu e un scop în sine, ea trebuie să evoce o semnificație *pentru* consumatorul de artă, în raport cu textul dramatic și spectacolul pentru care este concepută.

Dacă în celelalte ramuri ale artei plastice opera trebuie să fie încheiată înainte de a fi prezentată consumatorului, spectacolul se realizează în prezența acestuia și, mai mult chiar, participarea spectatorului intră ca valență de apreciere, contribuind la reușita sa prin investiția de afectivitate și angajare alături de realizatori. De aceea creației scenografice, componentă activă în arta spectacolului, i se cuvin aprecieri specifice genului, fără de care judecata întregului, spectacolul, este limitată și nedreaptă. Nu putem spune că un spectacol este valoros și în același timp să afirmăm că scenografia acestuia este slabă. Făcînd parte integrantă din spectacol, ea nu poate fi judecată decît în funcție de componentele spectacolului, odată cu acestea.

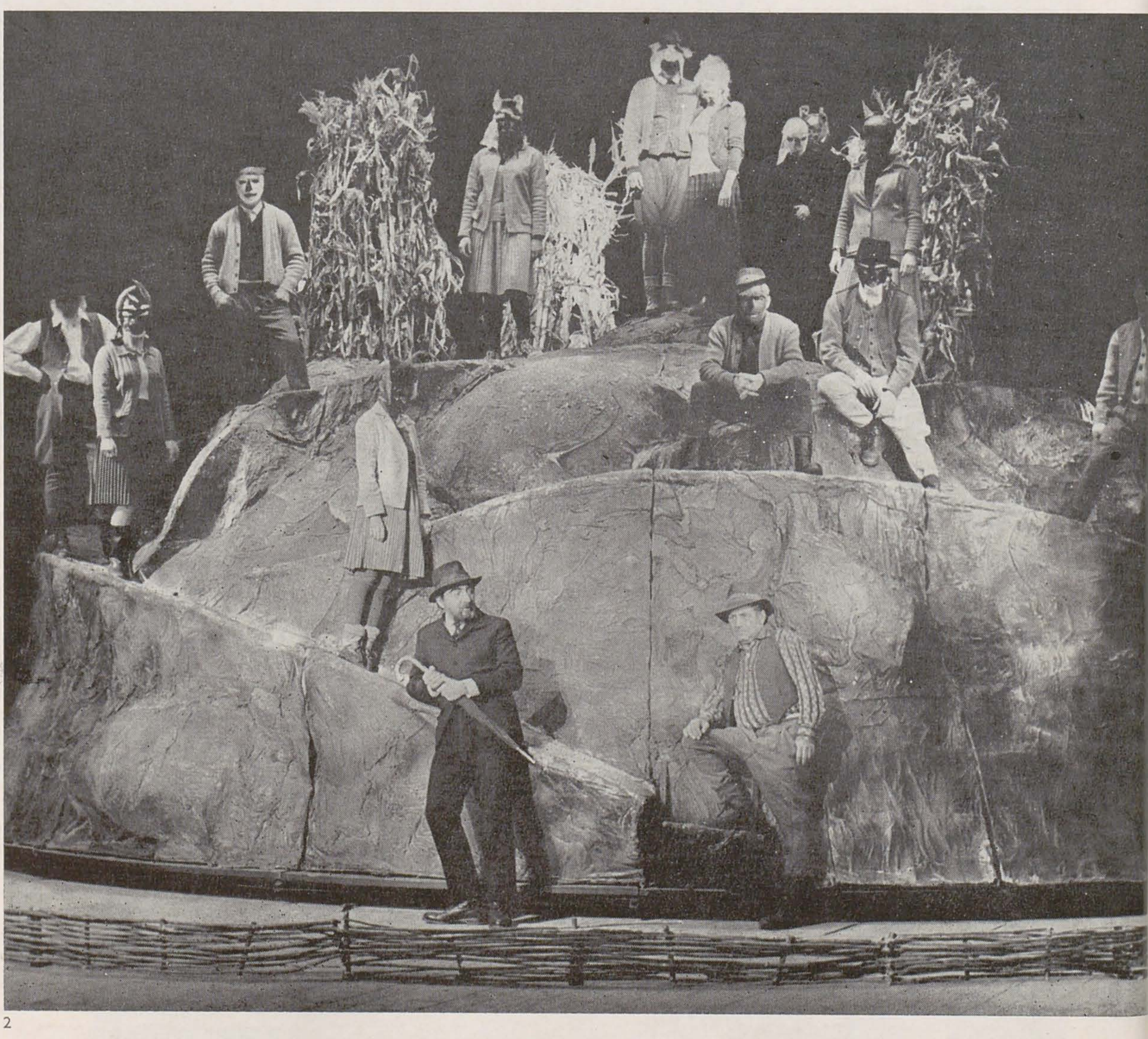
Pictorul epocii noastre joacă în teatru primul rol. Pictorul a cărui meserie e de a picta în atelierul său, acest pictor modern va ști să aducă pe scenă problemele sale, propriile sale descoperiri de care va beneficia teatrul.

E păcat că nimeni nu se apleacă asupra acestei ființe anonime, încărcată de glorie, decoratorul de teatru, care, atît ca arhitect, costumier, sculptor sau machior, fie amator sau specialist, creator sau executant sau amîndouă odată, poet inventator al misterelor, fabricant al măștilor italiene, care se numește Picasso sau nimeni, care aduce arta invenției mecanice ca Leonardo de Vinci, sau teatrul ambulant din procesiunile populare și care, în sfîrșit, de la începuturile teatrului dă comediantului posibilitatea, mijlocul de a dispare sub masca personajului său, sau de a face mai mult decît natura însăși, mijlocul de a deveni Caliban, Volpone sau Napoleon (Gischia).

Arta pictorului de teatru nu constă în a compune, pe scenă, un tablou din fragmente decupate și plasate în adîncime. Tabloul îl găsim în altă parte și nedecupat. În teatru căutăm să concepem un tablou în care galbenul și verdele se deplasează prin scenă ca apoi să iasă prin pata violetă din fundal. Ce aduce un scenograf care nu este nici costumier genial, nici creator de tablouri frumoase vivante, nici ilustratorul unei realități istorice pe care o evocă cu fidelitate sau cu fantezie, nici nu adaugă farmecul « găselnițelor » sale? El aduce înainte de toate sensul modern al culorii și al formei și în consecință el aduce concepția modernă a spațiului. El devine aliatul, asociatul cel mai intim al regizorului. Gîndul autorului are doi complici, doi conjurați.

Adeseori scenografia este luată drept o rudă săracă a picturii, fără să se știe însă că reușitele și căutările acestei arte au fost preluate și îmbogățite de sora sa răsfățată, pictura de șevalet.

Arhitectura etajată, cu locuri de joc « simultane », a unora dintre mistere, o regăsim întocmai în spațiul vertical din pictura evului mediu, care aduce depărtarea în prim plan (ca și sce-



2

nografia). Perspectiva falsă din teatrul secolului XIX își găsește corespondența în pictura trandafirie a aceluiași secol, iar astăzi putem face o paralelă între revolta din teatru împotriva decorului cutie cu patru pereți în care e închis teatrul, contra despotismului perspectivei false, și crearea în pictură a unui nou spațiu, în care « cinetismul » amintește pregnant actul dramatic al teatrului. Fiul cubismului și al impresionismului, spațiul se alcătuiește pornind nu de la un spectator imaginar fix, ci în funcție de un spectator real, de azi. Punctele de vedere sînt multiple, totul se petrece ca și cum obiectele, personajele, priveliștea ar fi privite în același timp din mai multe părți deodată, prin ochii minții și ai sufletului.

« Totul trebuie reinventat, umbra și lumina nu fac să întoarcem decît o față a obiectului. Cînd culoarea are adevărata sa valoare, forma capătă plenitudinea (expresiei) valorii sale » (Cézanne).

Nicola Sabbatinni, meșteșugar din secolul al XVII-lea, studiază practica sincerității, legile fizice ale simulacrului, mașinațiile mîinii și ale spiritului, pe care trebuie să le cucerească, pentru a schimba realitatea în iluzie și a face adevărul de necrezut. Arta Renașterii a ridicat adeseori controverse și interpretări eronate. Scenografii timpului, meșteri ai falselor perspective, realizau ceea ce pictorii de șevalet întrezăreau ca posibil și doar cîteva genii o realizau. Dar ar fi greșit să se socoată că marile « spectacole » cuprinse de compozițiile acestor titani ar fi născute din fidelitatea față de natură. Am nedreptăți pe Uccello.

Teatrul caută mijloace de a reda expresiv golurile, de a face să vorbească depărtarea la fel de puternic ca prim planurile, de a proiecta atenția în același timp în mai multe locuri deodată, unde sînt plasați actorii, de a-i lega pe aceștia cît mai direct de spectatori, de a ranforsa legătura care-i unește pe unul de celălalt și de a pune astfel pe fiecare interpret în deplina atenție a spectatorilor. Datorită noilor tendințe care bîntuie artele, scenograful se transformă și, la rîndul lui, transformă pe ceilalți creatori în făuritori de spații. El nu mai decorează scena, făcînd alveola de expoziție de mobilă, ci creează ambianțe spațiale în care evoluează actorii și spectatorii, ambianțe ce convin operei-spectacol și numai ei. Decoratorul trebuie să găsească singur o soluție generală în problemele spațiului care să-i permită să-și realizeze în acord cu regizorul concepția.

Am fi nedrepți dacă am socoti definiția anticilor greci denigratoare.

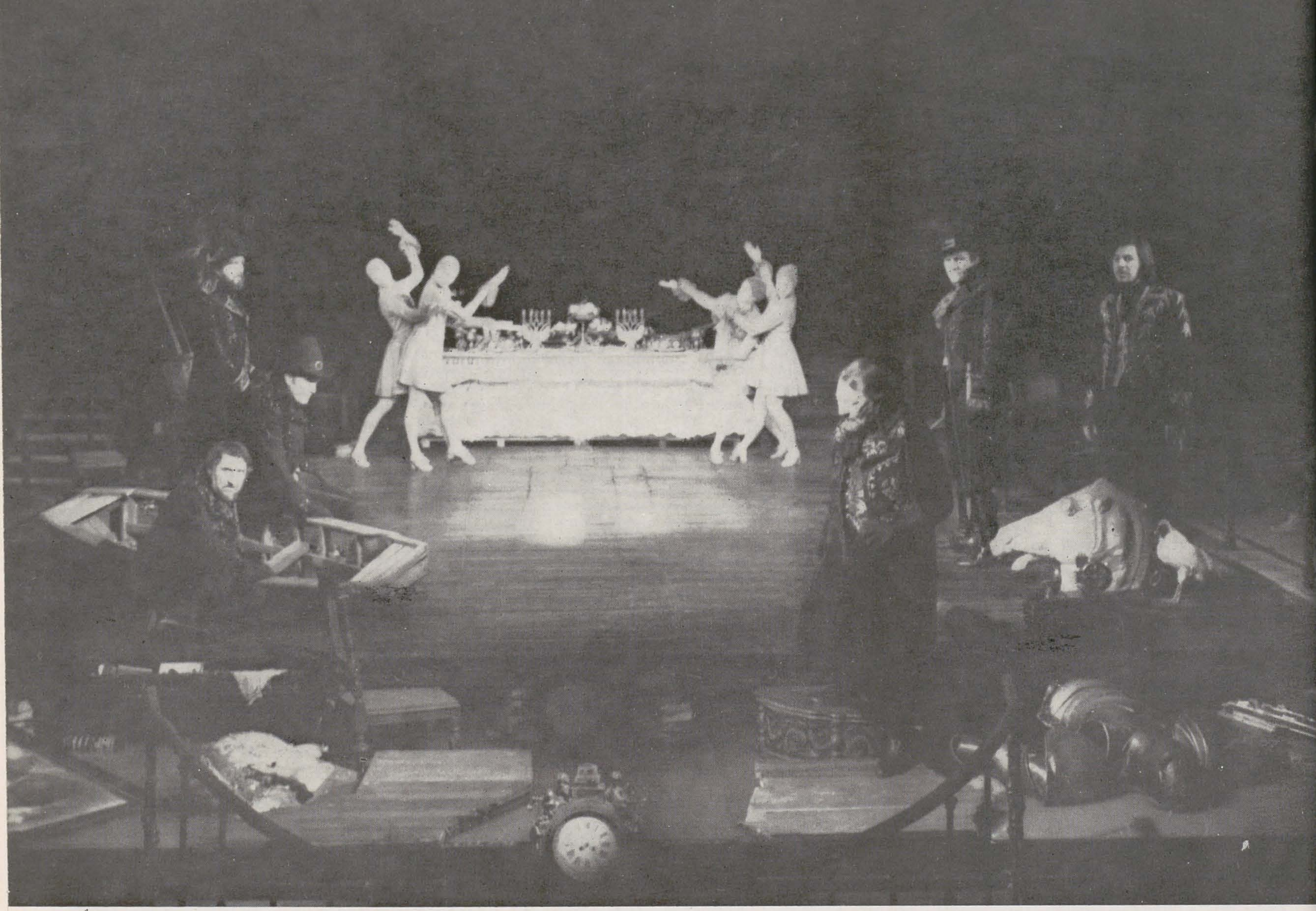
Skino-grafia, arta de a desena scena, se referă la decorarea unui spațiu, iar a decora după criteriul estetic al timpului se referea la aranjarea frumoasă a « obiectelor », deoarece urîtul, murdăria, înseamnă materie nelalocul ei, dezordine, exces de materie.

Vechea definiție — arta decorării scenei — cu intensă nuanță picturală, și definiția contemporană — arta organizării spațiului de spectacol (spațiul de emisie — spațiul de recepție) — cu vădită tentă arhitecturală, nu au epuizat încă problema. Scenografia a parcurs un drum lung și definitivarea « ariei » ei întîrzie, fie datorită oscilațiilor creatorilor din domeniu, fie datorită formelor variate sub care se prezintă azi spectacolul. Încercarea de a defini înrudirea cu artele plastice ne relevă metafora plastică ca modalitate de expresie, iar sarcina ce îi revine, de organizare a unui spațiu cu ajutorul unor volume fixe în relație cu altele în mișcare, ne descoperă o posibilă înrudire cu arhitectura, în afară de faptul că arta cinetică ar putea să o socoată drept « rădăcina » arborelui ei genealogic. La fel de riscantă a fost încercarea de a o declara « artă autonomă ». Propunerile pictorului scenograf-coregraf Oskar Schlemmer de a imagina « scenografii » care să constituie în sine spectacole, înlăturînd voit interpreții, nu au dus în practică la rezultatul scontat, durata de timp cît putea să fie reținut în felul acesta interesul spectatorilor fiind foarte scurtă. Experiența reluată de Jacques Polieri a dus la rezultate inedite. La « Expoziția » de decoruri, realizate pentru un spectacol imaginar — fără interpreți, spectatorii prezenți au putut fi impresionați de imaginile ce luau naștere din sinteza elementelor de arhitectură, plastice (forme în volum), cu cele decorative sau picturale. În final însă « spectacolul » a declanșat declarații de cele mai multe ori contradictorii. Inexistența unui conflict specific artelor spectacolului a dus la nașterea unui tip nou de spectacol, produs doar de valențele plastice, similar artei cinetice, dar numai atît. Căci rezultatul obținut datorită ingeniozității și unei impresionante cunoașteri a psihologiei spectatorului are, între datele valorice, imprevizibilul, aranjamentul întîmplător al elementelor, la baza spectacolului stînd ideea de divertisment și nu o idee dramatică strict necesară într-un spectacol.

Lipsa de autonomie a scenografiei se datorește, în principal, faptului că « ea » fiind act plastic conține în sfera ei definitorie o diversitate calitativă de mijloace de expresie și realizare prin care participă multiplu la împlinirea actului final: spectacolul. Lipsa de autonomie nu-i răpește calitatea de specificitate, ea neînglobîndu-se spectacolului în mod anonim, scenografului cerîndu-i-se libertate a fanteziei, deoarece, el ca și ceilalți factori care colaborează la crearea faptului teatral, pornește de la ideea dramatică, pe care, cu modalitatea sa specifică de expresie, o transformă în metaforă plastică.

TRAIAN NIȚESCU

3



1

melancolia lui prospero şi obiectele ei

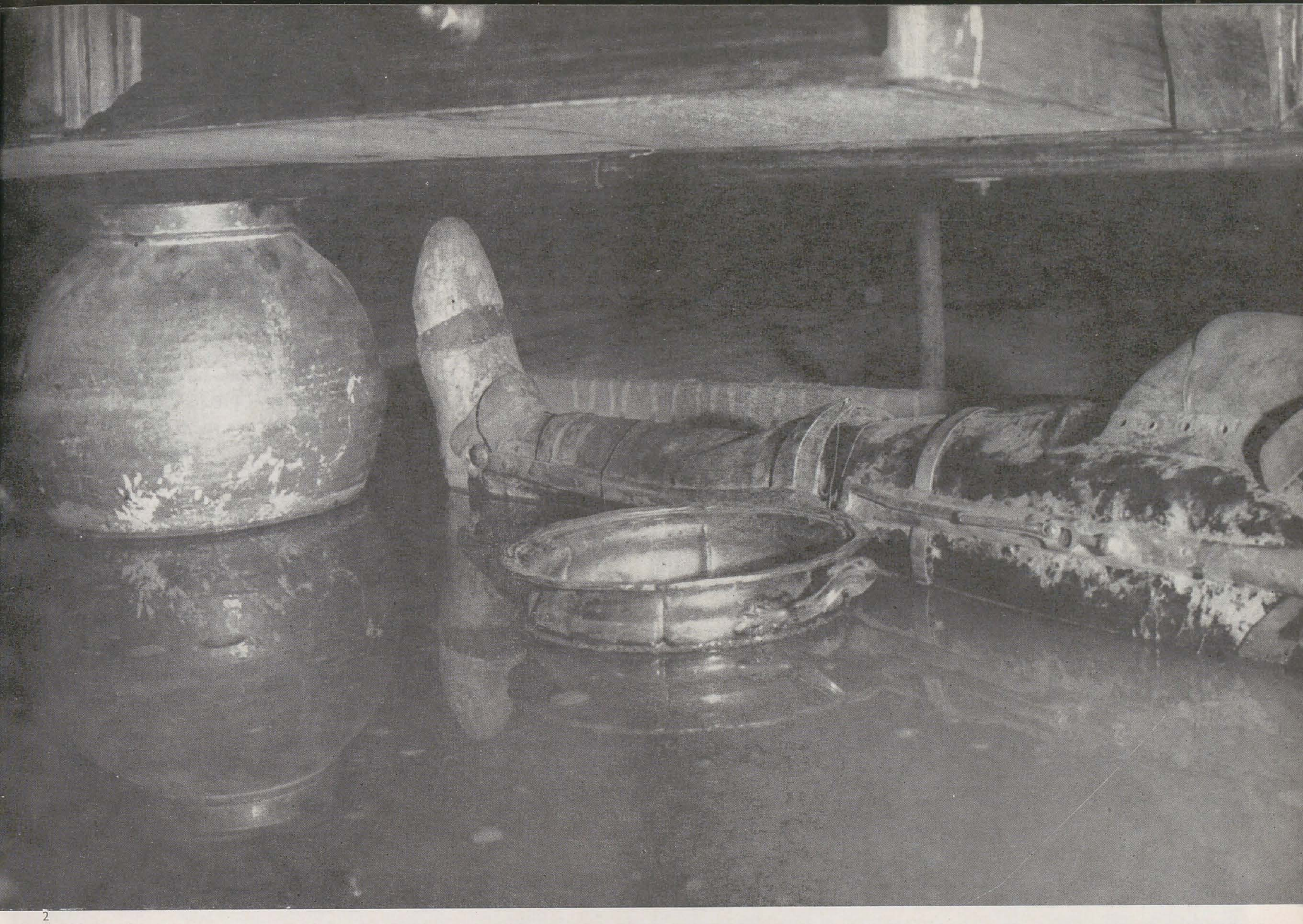
În sala de la grădina Icoanei, « Furtuna » lui *Liviu Ciulei* începe cu mult înainte ca primul ei fulger să despice cortina de întuneric a spectacolului, în lumina rece a lămpilor de serviciu. Peştera lui Prospero îşi oferă « la vedere » comorile, ca vestigii deduse parcă dintr-un cataclism istoric ce ne va fi bîntuit prin timp ordinea memoriei în care obiectele de acum vor fi însemnat cîndva repere sau simboluri. Este aici un baroc colaj de lucruri uneori « clasice », alteori cu istorie anonimă, unele recuperate de magul inclaustrat pentru a-i sprijini contemplaţia în ceasurile de meditaţie mizantropă, altele abandonate deliberat apelor moarte ale ostrovului, azvîrlite peste punte ca derizoriu balast de vanităţi şi deşertăciune. Asemeni îngînduratului arhanghel din gravura lui Dürer, personajul lui Shakespeare se înconjoară cu o recuzită încărcată uneori de misterioase semnificaţii, instrument al artei sale sau decor pentru spaţiul în care ea se desfăşoară. Există deci aici şi cocoşul alb de sacrificiu în negre rituale satanice, alături şi în antiteză de sens cu geometria solară a marelui cap de cal de pe timpanul Parthenonului, pianul pentru « Momentul muzical » de Mozart dar de fapt şi cutie magică în oglinda capacului căruia macheta caravelei recent naufragiate se citeşte pe stîncile unui peisaj redus la scară prin trompe l'œil. Alături, torsul Afroditei din Cnid se reflectă în apele de sînge dimprejur printre pilonii clădiţi din vechi tomuri ce susţin puntea debarcader a casei lui Prospero, nisipul apelor îneacă încet-încet şi metalul unei armuri de cruciat ca şi surîsul din portretul Giocondei.

Asemeni marilor iluzionişti, Ciulei joacă adesea « la rampă ». Derutant veridică, oferită palpabil la lungimea braţului, lumea obiectelor îşi povesteşte fără echivoc istoria, patina lor de muzeu sau de întrebuinţare este surprinzător necontrafăcută, chiar distrugerea pare a fi opera implacabilă a timpului. Şi e locul să aplaudăm, nu în ultimul rînd, calitatea echipei de executanţi, colectiv care realizează aici o adevărată demonstraţie de referinţă.

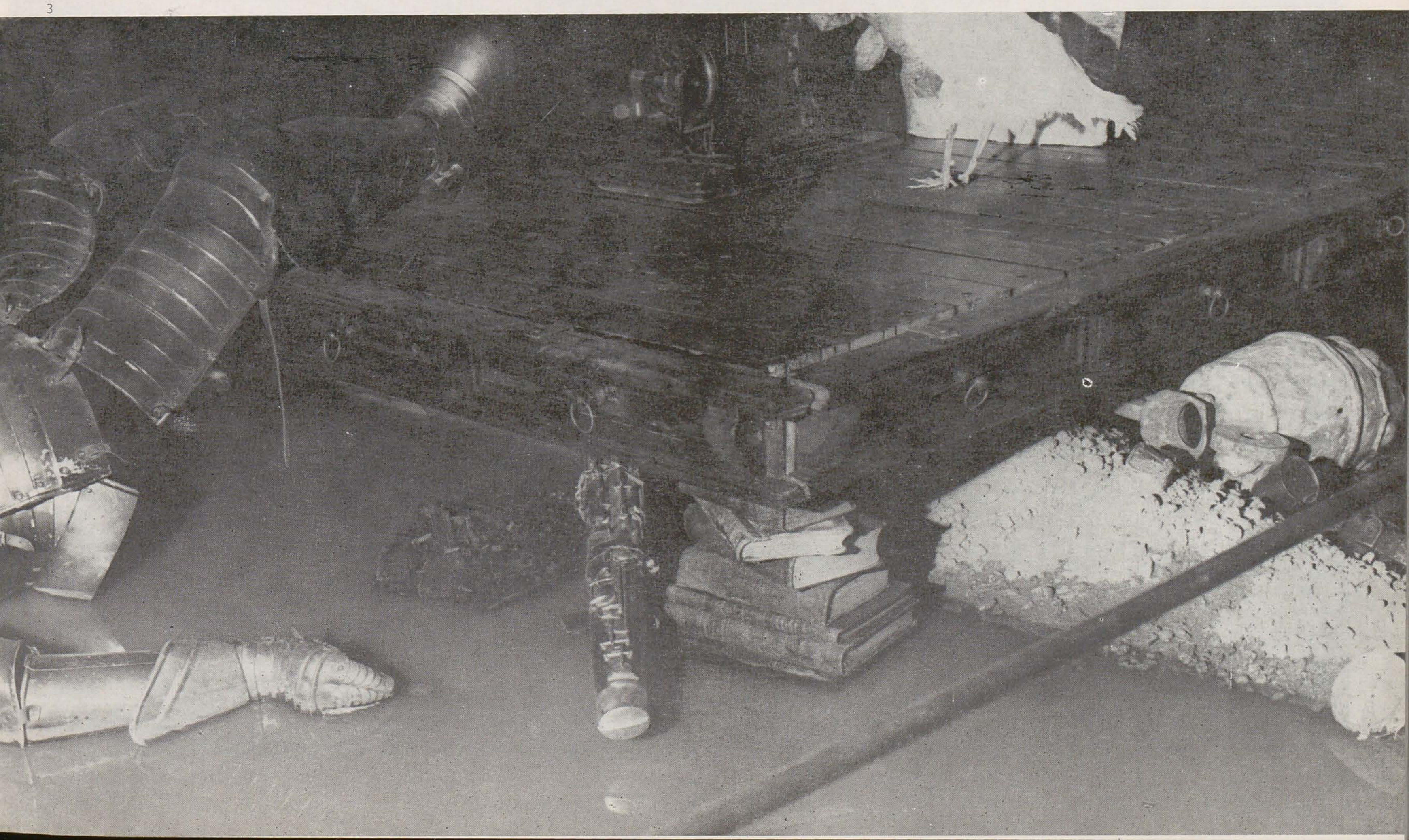
Numerele maxime de forţă ale regizorului plastician rămîn însă cele în care cu o tehnică perfect disimulată el aduce în scenă iluzia unor spaţii imposibile. Fie că prelungesc către infinit locurile de joc pentru a le redelimita într-o clipă prin obturare, fie că imaginează cu o detaşată şi maliţioasă întrebuinţare a procedeelor manierismului clasicizant stranii tablouri vivante, mecanismele lor funcţionează impecabil într-o accelerată, pînă la descumpănire, suită.

Bagheta lui Prospero este de fapt în acest spectacol penelul lui Liviu Ciulei.

P. FRÂNCU



2
3



cu norris

despre norris

Cred că sînteţi de acord, stimate Ştefan Norris, că orice întîlnire presupune dialogul sau, altfel spus, mijlocirea unei cunoaşteri — întemeiate, desigur, pe un act de bunăvoinţă cu încărcătură sentimentală.

Sînt întru totul de acord. Urma sentimentului se insinuează, vrîndnevrînd, prin cele mai fine ţesuturi ale gîndurilor noastre, mai ales cînd este vorba despre amintiri. În treacăt spus, această întîlnire nu poate fi pentru mine decît sentimentală; să nu uităm o clipă că interlocutorul dumneavoastră este un om vegheat de zodia senectuţii; deci sentimentul rămîne sentiment. . .

Să începem, aşadar, cu primele mărturisiri — cele legate de anii studenţiei.

Anii tinereţii mele studioase au fost petrecuţi la Varşovia şi Viena. Politehnica din Varşovia şi Institutul de arte plastice (arhitectură de interior) din Viena, între anii 1920 şi 1926.

Să ne oprim la anii debuturilor.

Aceştia aparţin perioadei vieneze şi sînt legaţi de scenografia filmului Rosenkavalier realizat pentru firma Sascha Film, în '24. Apropierea mea faţă de cinema a fost deliberată. Nu mă împăcam cu ideea că această nouă artă — sau pe cale de a deveni ca atare — deşi realizase cîteva din capodoperele ei cele mai de seamă, se afla în agonie, altfel spus, trăia ultimele ei clipe, sufocată de mulţimea pieselor filmate.

Într-adevăr, repertoriul filmului din epocă, mai ales al celui central-european, era bine cunoscut pentru preţiozitatea şi frivolitatea lui tematică — ecranizări după opere, operete, piese de teatru; un surogat tematic al teatrului liric şi de proză. În această ordine de idei bănuiesc că n-aţi prea avut ce schimba.

Nu, nu mi-am pus o asemenea problemă; m-am limitat doar la obligaţiile mele profesionale artistice. Or, singură arhitectura era în măsură să confere decorului cinematografic impresia autenticităţii şi caracterul lui «naturalist». De aici începe umila mea contribuţie, de la încercările şi eforturile întreprinse în direcţia epurării scenografiei de film de multele ei dependenţe teatrale. În primul rînd am căutat să înlătur complet pînza pictată prin decorul construit — de interior sau exterior — care să redea cît mai apăsat cu putinţă senzaţia de aer liber, de spaţiu real, de viaţă.

Înseamnă că artistul din dumneavoastră anticipa, prin intuiţie, cîteva din adevărurile filmologice de mai tîrziu; mă refer la faptul că arta filmului ne impune caracterul obiectivat şi perceptibil al lucrului vizualizat prin intermediul tehnicii numai întru cît pleacă, cu regularitate, de la impresia de realitate a lucrului sensibil din imagine; orice demers scenografic trebuie să deţină, prin urmare, o poziţie similară cu aceea a materialului de viaţă pe care îl semnifică.

Contrar celor ce se întîmplă în teatru, în film orice artificiu şi orice element convenţional al scenei trebuie să dea impresia de realitate 100%; în teatru, dimpotrivă, realizarea decorului urmează lecţia cuvîntului rostit de actor; este o prelungire a sugestiilor scrise ale piesei.

Aş adăuga că ştiinţa filmului precizează că vizualizarea cadrului scenic merge constant de la momentul abstract al cuvîntului, al poeziei dramatice atrasă în reprezentaţie, la momentul concret al actorului deopotrivă cu acela al ansamblului de semne, de indicaţii şi de ornamente plastice al decorului.

Inventivitatea formelor plastice şi găsirea posibilităţilor tehnice, de execuţie, ale unui decor realist constituie, pentru film, o rezolvare scenografică ideală. Teatrul nu poate să se debaraseze de lestul convenţionalismului plastic — fie el figurativ sau non-figurativ; de altfel nici nu-şi pune această problemă. Poate că judecăţile de faţă datorează foarte mult arhitectului. . . Oricum, apropierea mea faţă de cinema a fost dictată de această viziune realistă pe care numai cinematograful este în măsură să ne-o transmită.

Vreţi să spuneţi, cumva, că există un caracter «constrîngător» al scenografiei de teatru şi unul liber şi inepuizabil al scenografiei de film?

Fără-doar-şi-poate. Să ne gîndim, în acest sens, la întreaga evoluţie a spectacolului teatral, la încercările lui de a deveni realist în cadrul strîmt, şi imposibil de a fi extins dincolo de rampă, al scenei. Nu înseamnă, însă, că realismul decorului cinematografic ar rezolva, cumva de la sine, exigenţele autenticităţii vizuale. Se poate întîmpla ca elementele utilizate pentru construirea şi compunerea imaginii, a unei scene sau secvenţe, să lase impresia, în ciuda faptului că sînt concrete, de teatralitate, de fals, de artefact. O furtună veritabilă poate exprima mai puţin o stare sufletească adecvată decît o poate face un simplu copăcel desfrunzit şi şiroind de ploaie.

Aşadar, ar exista un specific al scenografiei teatrale — explicit, discursiv, care pleacă de la formele abstracte ale materiei verbale; şi unul al scenografiei cinematografice — implicit, fenomenologic, care pleacă de la formele concrete ale imaginii; el este elaborat, adică «în curs», «pe cale de a se produce» o dată cu imaginea — nu are existenţă în afara acesteia.

Exact. În film, elementele decorului joacă rolul zalelor, al verigilor unui lanţ; de aici şi înlănţuirile interiorului şi exteriorului; ele se contopesc, unul trece în celălalt şi deţin aceleaşi funcţii şi aceleaşi valori vizuale. Oricît de impresionantă ar fi pecetea plastică a scenografiei ca atare, ea, această pecete, aparţine de acum operei filmice, nu artelor plastice ale decorului. În teatru însă decorul aparţine gamelor literare ale piesei scrise. Ba, la un moment dat, decorul tinde să aibă o viaţă proprie, ceea ce, iarăşi, nu e bine, deoarece nu mai avem de a face cu un spectacol de teatru, ci cu un spectacol scenografic.

Cum rămîne atunci cu premiile de scenografie acordate de cinema?

De ce să fim nedumeriţi în această privinţă? Premiile se acordă scenografiei de film pentru că inventivitatea ei plastică serveşte scopul operei, nu pentru că ea ar avea un scop în sine.

Plecînd de la asemenea concepţii despre rolul scenografiei în artele reprezentative ale teatrului şi filmului — concepţii dintre cele mai moderne — înţeleg mult mai bine mobilurile iniţiale ale carierei dumneavoastră artistice — apropierea de film, de pildă, cum şi statutul dv. de preşedinte, între 1934—1939, al Asociaţiei realizatorilor şi tehnicienilor de film din Polonia. În această ordine de idei se poate vorbi despre un «moment Norris» al scenografiei de film din Europa centrală a anilor. . .

1924—1938, deşi e prea mult spus.

Poate, dar am în vedere cele peste 120 de filme realizate în epocă, între care circa 108 titluri sînt menţionate în ampla lucrare documentară «Materialy do dziejów filmu w Polsce» apărută sub egida Institutului de film din Varşovia, în 1952, filme realizate în . . .

Polonia, Austria, Germania, Cehoslovacia, chiar şi în Algeria (un film — «Vocea pustiului», 1931), pentru studiourile «Falanga», «Sfinks», «Nora Film», «Sascha Film», «Universal» ş.a.

Inclusiv cele 18 filme în regie personală — cum s-ar spune astăzi, filme «de autor».

Chiar şi în această ipostază, ceea ce m-a preocupat cu deosebire au fost problemele scenografiei cinematografice.

A existat, se pare, şi un intermezzo hollywoodian. . .

Două filme. Mi s-a oferit un contract pentru realizarea mai multor filme, dar împrejurările m-au readus în Europa. Am stat la Hollywood între 1931 şi 1932.

Ce impresii aţi cules din acest periplu yankeu?

Mă întîlneam aici cu cîteva din propriile mele idei scenografice. Hollywoodul aborda arta filmului nu numai din perspectiva lui europeană, sentimental-artistică, cît, mai ales, din aceea a unor exigenţe pur tehnice — revendicate de înaltul coeficient al industrializării filmului. Regizorii şi scenografii lor erau foarte prinşi de gradul de autenticitate al imaginii, al decorului etc., în timp ce în vremea

Ştefan Norris şi, în prim plan, Jean Georgescu, în prospecţiuni pentru filmul «În sat la noi», 1950

aceea filmul european imita copios teatrul, fiind mai puțin atent la problemele execuției cinematografice.

Și, totuși, există, de asemenea, un « moment Norris » al scenografiei de teatru. Paradox?

Cîtuși de puțin. Chiar dacă debutul meu în acest domeniu are loc mai tîrziu, în 1934 la Varșovia, în schimb, iată, sînt deja patru decenii de neîntreruptă activitate scenografică susținută pe tărîm teatral.

Și peste 130 de montări scenografice — ca să luăm în considerare doar colaborarea dumneavoastră cu marile scene profesioniste ale țării, — începută în. . .

1939, o dată cu venirea mea în România.

Așadar, ajungem la perioada românească a activității dumneavoastră de creație, adică la veritabilul « moment Norris » al scenografiei teatrale și cinematografice românești. Și nu atît prin marele număr de piese montate cît, mai ales. . .

. . . prin viziunea, cred eu, a modalităților mele de lucru ; din nou arhitecturale și constructive, adică foarte mult îndatorate unui principiu al execuției — pe de o parte, unui principiu al autenticității — pe de altă parte. De aici refuzul tehnicilor picturale ale decorului și promovarea unei tehnologii scenice pregătită să servească condiției de « realism » a cadrului plastic destinat reprezentației. Am recurs, în acest sens, la elaborarea unor schițe de decor puse la punct pînă în cele mai mici detalii — în așa fel, încît regizorul, și chiar un observator din afară, să poată urmări pe hîrtie desfășurarea spectacolului — scenă de scenă, tablou de tablou, act de act etc., în integralitatea vizuală a cadrului său scenic. Lecția filmului mi-a prins foarte bine ; nu puteam tolera nici un fel de artificiu care să deterioreze raporturile dimensionale și spațiale între elementele alcătuitoare ale decorului ; naturalismul pe care îl vizam era de natură cinematografică, iar spațiul de joc tindea către autenticitate.

Nu devenea prea greoaie această minuțioasă reconstituire realistă a scenei teatrale?

Nu. N-am văduvit, dacă vă gîndiți la așa ceva, teatrul prin cinema. Dimpotrivă, l-am apropiat de condiția lui firească, aceea de a fi, între limitele precise ale scenei, un fel de oglindă a vieții. . . O încercare îndrăzneață, pot spune, în viața noastră teatrală în care la acea dată predomina, în general, tendința decorului pictat, scena fiind subordonată actorului — prezentat mai întotdeauna în « cîmp lunar ». . . Chipul interpretului era puternic luminat, cadrul scenic fiind învăluit într-o lumină difuză, într-o quasi-obscuritate.

Motivele?

Tot decorul care, cu mici excepții, era redus la interioare de epocă fanteziste servind la toate genurile de piese începînd cu Caragiale și sfîrșind cu Shakespeare. Neverosimilitatea lui era resimțită pînă și de către regizori, al căror efort creator se îndrepta mai mult către jocul actorilor. Cînd încercau să-și realizeze ei înșiși ambianța plastică a scenei, regizorii o făceau deseori cu mult talent, dar nu pe calea realismului și, cu atît mai puțin, prin recursul la elementele fundamentale ale scenografiei.

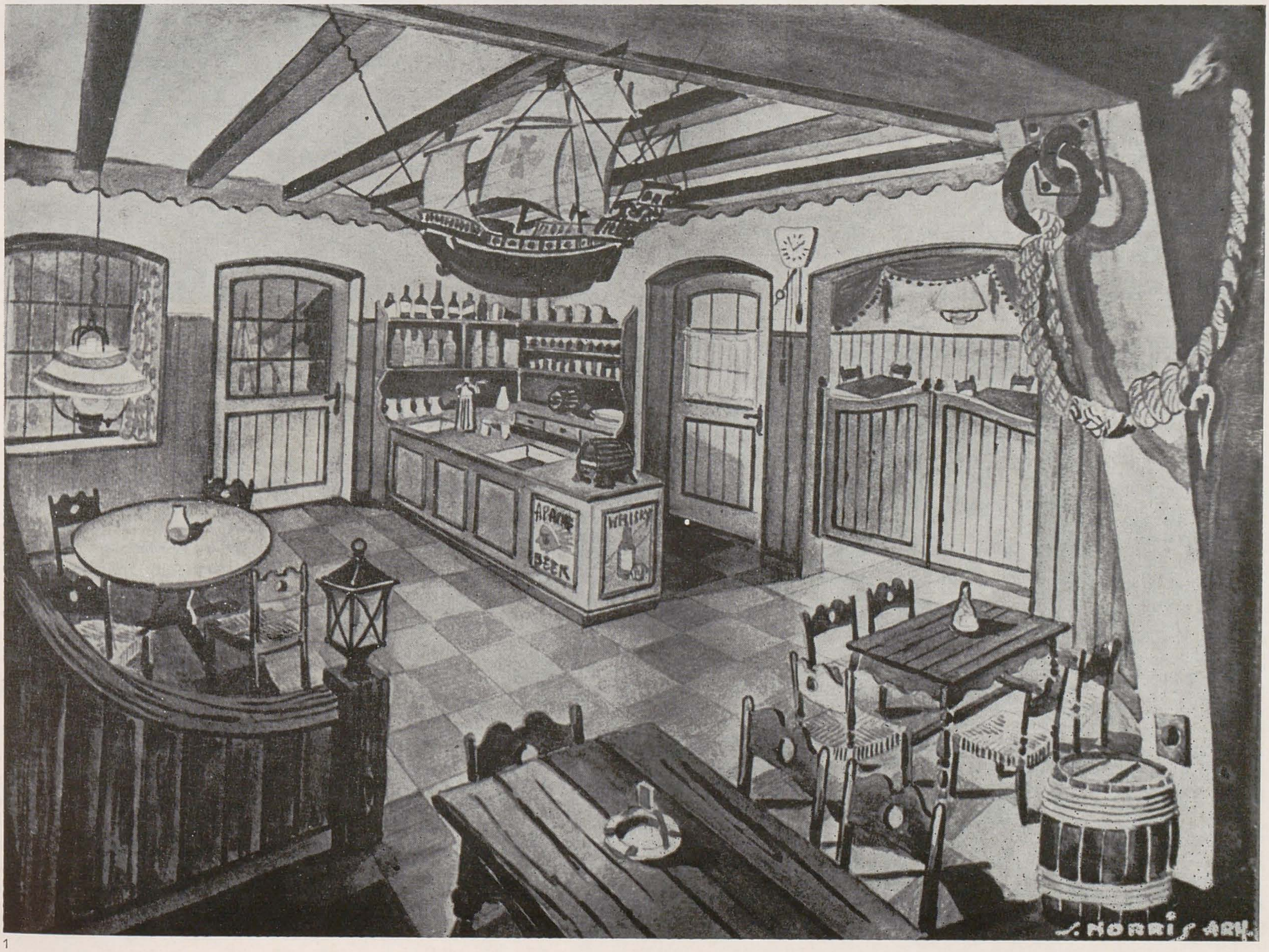
Practic ce ați întreprins?

Am modificat, una cîte una, toate scenele teatrelor în care am lucrat, începînd cu teatrul marii actrițe Lucia Sturdza Bulandra — care, în treacăt spus, a leșinat cînd a văzut la ce « vandalisme » mă dedau — și continuînd cu teatrul de Comedie, Alhambra, Teatrul Mic, Savoy și multe altele. Am căutat ca scena să capete mai multă funcționalitate, să existe un acord între acțiunea piesei și veridicitatea ambianței în care se desfășoară, între realismul prezenței vii a actorului și realismul elementelor plastice ale scenei.

Cînd se întîmplau toate acestea?

Exact în 1940.

Așadar, conform principiilor dumneavoastră mai vechi ați căutat să « neutralizați » decorativismul scenei și să-i infuzați ceva din exactitatea și rigoarea decorului arhitectural, inclusiv al accesoriilor de atmosferă?



1

Da, așa este.

Cu asemenea preocupări era firesc ca, mai devreme sau mai tîrziu, să vă reîntîlniți cu arta filmului.

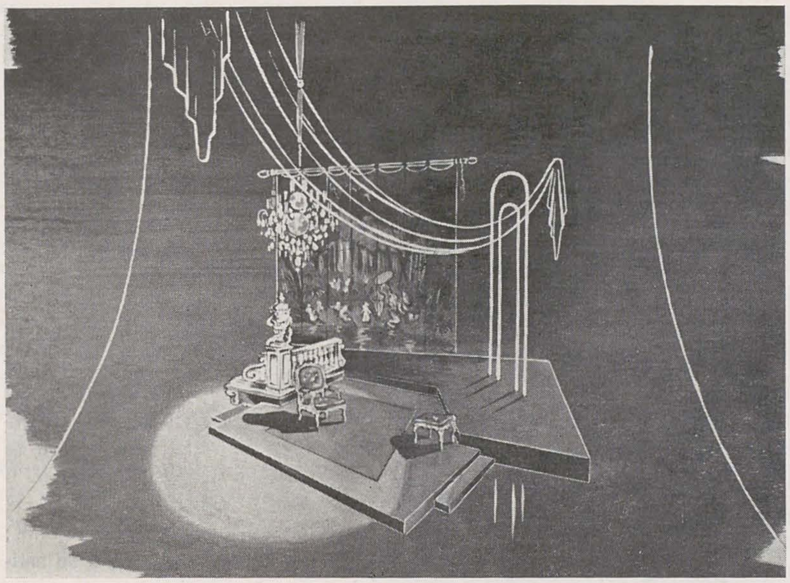
Debutul meu în filmul românesc a avut loc aproape simultan cu cel din teatru: 1939—1940. Cu deosebirea, semnificativă, că în cinema plecam de la zero. Acesta pur și simplu nu exista — decît prin cei cîțiva animatori care nu dispuneau nici de mijloace bănești, nici de o bază tehnico-materială propice creării de filme. Dacă regizori se mai puteau găsi — un Jean Mihail, un Jean Georgescu etc. — ba chiar și operatori, fără ca aceștia din urmă să dețină suflul pe care îl pretindea filmul de lung metraj (de aici prezența în epocă a operatorilor străini), în schimb scenograful de film aparținea unei specii de artiști complet necunoscută pe atunci la noi. Aș putea spune că doar hazardul ne-a ajutat, pe mine ca și pe ceilalți pasionați ai filmului — regizori și actori — să realizăm primul nostru lung metraj românesc intitulat « Simfonia muncii », în 1940, despre a cărui soartă, din nefericire, nu se mai știe nimic.

Doi ani mai tîrziu sînteți din nou pe « platourile de filmare »...

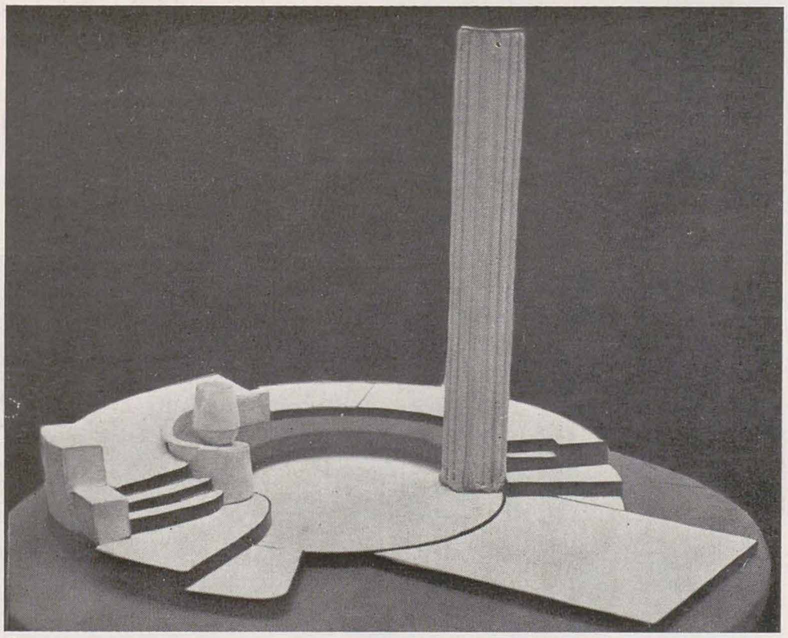
Tot rodul hazardului. Așa, de pildă, inexistența « platoului de filmare » la care vă referiți — glumind, desigur — ridica mari probleme virtualilor realizatori ai unui film, după piesa lui Caragiale, « O noapte furtunoasă ». S-a întîmplat să-i întîlnesc pe cîțiva dintre acești entuziaști... mai bine-zis să prind din zbor cîteva din replicile lor cu privire la un viitor film, la dificultățile de ordin scenografic pe care le întîmpinau, pentru ei de nerezolvat. Le-am propus colaborarea mea.

Deci, așa au apărut, rînd pe rînd, filmele « O noapte furtunoasă » (1942), « Visul unei nopți de iarnă » (1945), « Răsună valea » (1948), « În sat la noi » (1951) și « Mitrea Cocor » (1952) — adică primele jaloane ale unei cinematografii naționale. Cum caracterizați soluțiile scenografice avansate cu acest prilej?

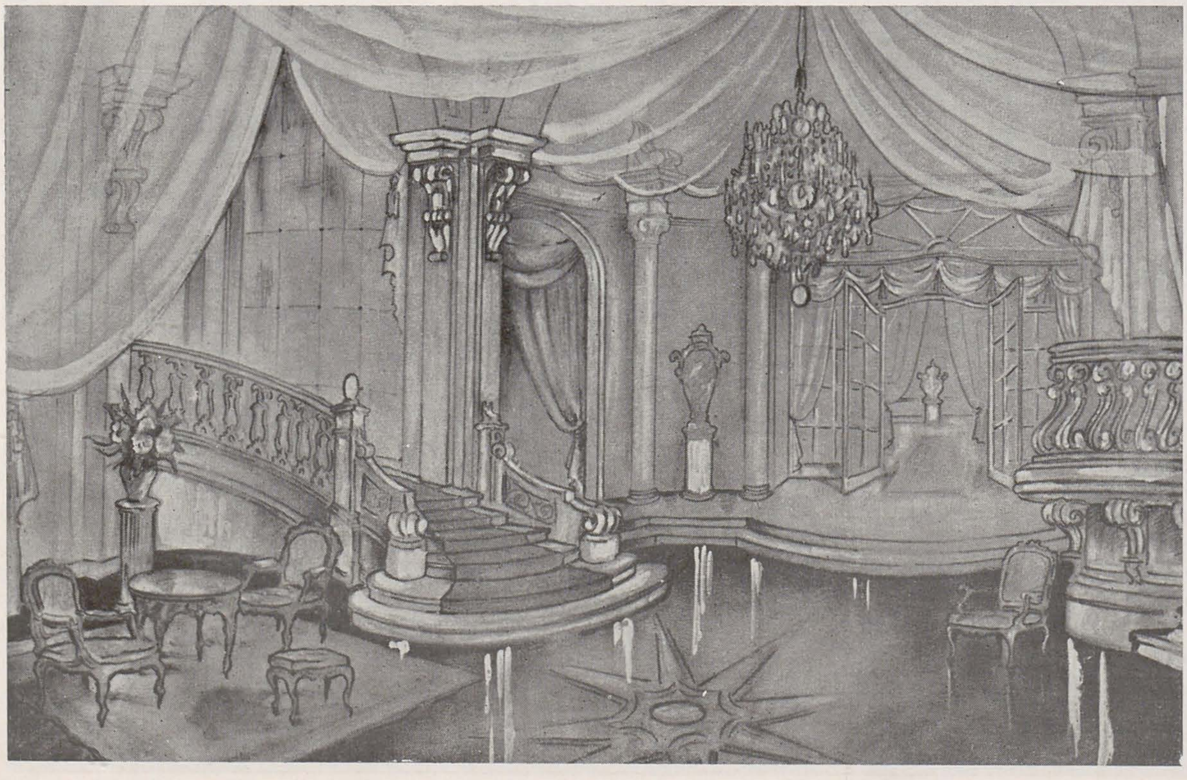
Deși m-am mai referit la ele, pot, totuși, să adaug următoarele: în primul rînd am căutat să obțin din partea decorului construit un maximum coeficient de realitate — în sensul în care mijloacele folosite de mine urmau, desigur, să se îndepărteze de naturalismul de tip artizanal (filmări exclusiv în aer liber), și să se apropie de iluzia plastic-arhitecturală a acestui naturalism. Se credea pe atunci că reconstituirea unei ambianțe oarecare presupune același travaliu ca cel depus în zilele noastre de către lucrătorii din construcții; și, neîndoios, același uriaș buget. Nu se știa prea bine — ar trebui să spun că nu se știa deloc — ce însemnătate plastică au efectele realiste ale unui decor parțial construit fie el de interior, fie el de exterior, fie în teatru și cu atît mai mult în cinema; în ce constă caracterul lui plastic iluzoriu, figurat, apt să înfățișeze o porțiune de realitate și de viață imposibil de recunoscut decît pe această cale. Oferеam deci filmului românesc conștiința unor mijloace tehnice, de execuție refractare decorului pictat, stilizării ori lipsei de autenticitate. Propuneam și realizam un decor precis care să încadreze acțiunea și personajele conform adevărului vieții.



2



3



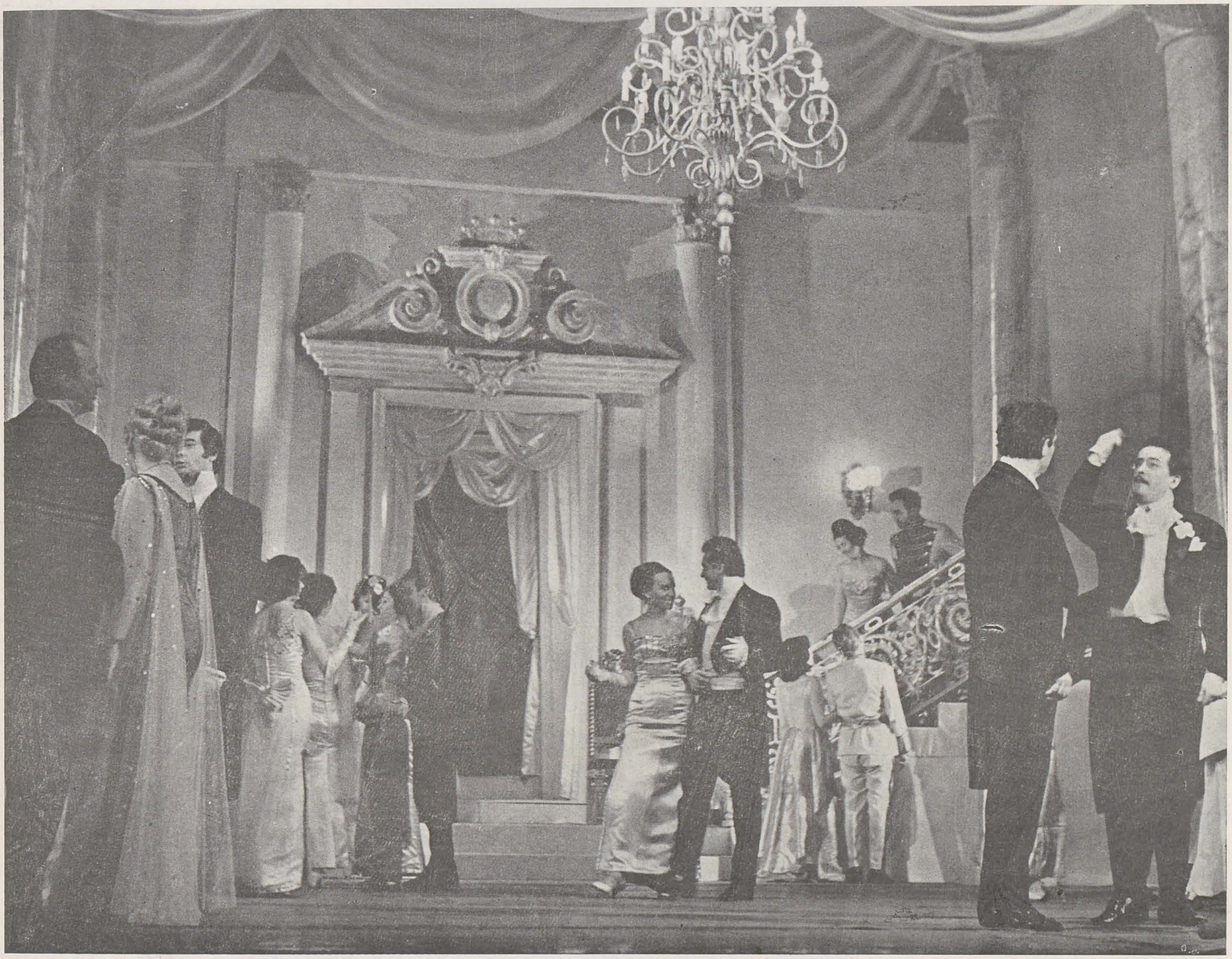
4

Așadar, se poate considera că dumneavoastră sînteți pionierul scenografiei românești de cinema — așa cum în teatru ați adus, pe de altă parte, un spirit plastic novator; și într-un caz și în celălalt fiind vorba despre forța de realitate pe care trebuie să o degajeze, deopotrivă, scena și ecranul. Nu aș vrea, însă, stimate Ștefan Norris, ca discuția noastră referitoare la acest timp fizic și artistic revolut al scenografiei românești să apară ca o ancorare doar înăuntrul unei prospecțiuni, să-i spunem, arheologică.

Nici nu trebuie să se întîmple așa ceva. Prezența mea ca scenograf de teatru și de film nu e mai puțin simțită astăzi ca odinioară.

Vreți să exemplificați?

În tot acest răstimp am continuat să



5

semnez scenografia a numeroase spectacole pe scenele de proză și lirice din București și din țară.

De pildă?

« Se mărită fetele » de George Grigoriu, în 1970, pe scena teatrului din Brașov, « Țara surîsului » de Franz Lehar, în 1972, pentru opera din Timișoara, « Sînge vienez » de Johann Strauss, în 1972, pentru filarmonica din Craiova și opera din Timișoara, « Bal la Savoy » de Paul Abraham, în 1975, tot pentru Craiova, sau colaborarea mea, în 1977, la filmul lui Virgil Calotescu « Mastodontul ».

Fie că vă referiți, așa cum o faceți, la ultimul deceniu al activității dumneavoastră de creație, fie că avem în vedere deceniile cinci și șase, deci, imediat anterioare, subsumate firesc profilului ei neîntrerupt, și într-un caz și în celălalt sînt tentat să formulez următoarea întrebare: cum s-a integrat momentul Norris în ampla și prestigioasa evoluție a scenografiei românești actuale?

Iată o întrebare pe care o tot așteptam ... Ce pot să vă spun? Faptele vorbesc de la sine: există momentul Brătășanu, momentul Elena Pătrășcanu Veakis, momentul Ciulei, momentul Bortnovschi, adică noi generații de artiști scenografi cu o viziune de creație modernă și de o extremă mobilitate a mijloacelor de expresie vehiculate, care beneficiază de admirația și de prețuirea celui care vă vorbește.

Și totuși metodele de lucru și stilurile de creație ale scenografilor de azi par să contrazică, mai mult sau mai puțin, propriile dumneavoastră principii despre arta scenografiei în teatru și în film.

Cîtuși de puțin. În limbajul artistic al scenografiei ceea ce contează cu tot dinadinsul este realizarea unității lui de expresie, poetice, nu mijloacele, nici instrumentele pe care le folosește cu orice preț scenograful. Eu plecam de la o stare de lucruri cu totul diferită de aceea de la care au pornit mai tinerii mei colegi. Pe de altă parte, domeniul scenografiei ca atare a cunoscut între timp atîtea prefaceri și experiențe insolite încît eu însumi le adopt uneori fără să-mi dau seama că o fac. Iată de ce pot să afirm că nu există trecut fără prezent, că momentul Norris e mai curînd cel de astăzi decît cel de ieri.

Permiteți-mi să vă pun și eu o întrebare sentimentală.

Ce vă spuneam eu la începutul convorbirii noastre?

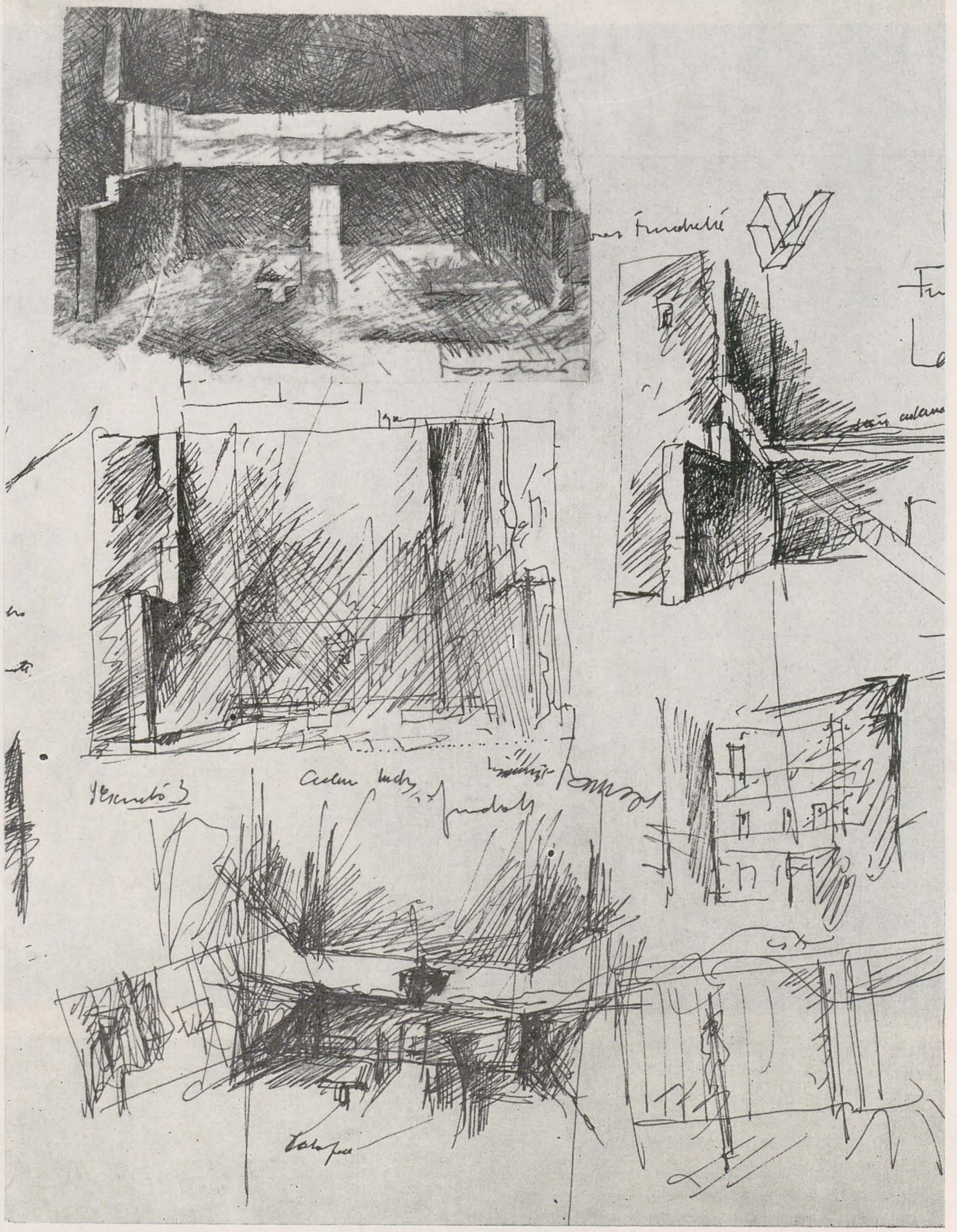
Care este starea dumneavoastră sufletească acum, după 55 de ani de activitate creatoare, și cum evaluați, pentru noi, cei din afara experiențelor dumneavoastră artistice și de viață, roadele acestei activități?

Imaginați-vă că vă răspund pe o cale cu totul nesentimentală: Mă simt împăcat cu mine însumi, încredințat că împrejurările vieții nu puteau fi altele decît cele pe care, sumar, le-am schițat aici, în fața cititorilor. Cît privește rezultatele înregistrate pe tărîm artistic, acestea, consider eu, pot fi continuate și desăvîrșite. Este singurul lucru pe care mi-l doresc.

V-ați gîndit cumva la posibilitatea de a așterne pe hîrtie într-o formă cuprinzătoare și explicită toate problemele care v-au frămîntat în cariera artistică? Ele s-ar putea constitui într-un veritabil instrument de cunoaștere a scenografiei de teatru și de cinema din prima jumătate a acestui veac.

Posed deja un material întins și bogat în referințe de specialitate la care deocamdată mai lucrez — tocmai în vederea redactării unei lucrări de scenografie de teatru și film. Sper ca într-o bună zi intenția mea să devină realitate — dacă, bineînțeles, rezultatele ei se vor înfățișa ca utile.

Interviu de NAPOLEON TOMA IANCU



despre «stări» şi spaţiu

E întotdeauna greu cînd trebuie să discuţi despre un domeniu limitat cu un om care are preocupări multiple. Paul Bortnovschi e arhitect, arhitect « de case », arhitect « de decoruri », un arhitect care se ocupă cu pasiune şi « de lucrări » de design. De data aceasta ne-am limitat la scenografie. Să pornim, dacă vreţi, de la eventualul numitor comun al artei dvs. ca scenograf şi să continuăm apoi cu detalii, pe tipuri de spectacole.

E destul de dificil de creat o imagine unitară, de găsit cheia unităţii unei activităţi care se vrea diversă, renăscută în fiecare nouă experienţă. Probabil că o anumită categorie unificatoare în cazul meu se datorează şi formaţiei mele de arhitect dar şi legăturilor pe care le cultiv cu fervoare cu această artă. Nu este vorba numai de sensurile ordonatoare pe care ea le instituie sau de posibilităţile pe care le oferă în special mînuirea « golurilor » în procesul de creare a ficţiunii scenice, ci, cred eu, îndeosebi de pasiunea de a modela spaţiul, materie primă primordială, de a-l încărca cu semnificaţie, cu « stări ».

Stări care să se armonizeze cu starea creată de dramaturgie, de regie, de actori . . .

De fapt aş vorbi de sisteme de stări, stări globale şi subsisteme de stări; fluxuri continue constituind, cred eu, în totalitatea lor, o substanţă vitală, un mediu vital al actului teatral.

Aţi putea să-mi spuneţi de exemplu în mod concret: în scenografia pieselor « Danton » şi « Generoasa Fundaţie » care este acest element — să-i spunem « simbolic » ?

Cred că în scenografia la « Danton » primul lucru evident este opţiunea pentru spaţiile mari — opţiune pe care mi-au sugerat-o dimensiunile scenei noului Naţional, anvergura piesei lui Camil Petrescu şi însăşi viziunea regizorală. Elocvenţa spaţiilor, amplificată prin materia adoptată pentru « anvelopele » ce le configurează, mari suprafeţe din table de fier, suspendate la diferite înălţimi, a instituit o stare generală pe care aş numi-o « a teribilelor evenimente ». O stare oscilînd, sub intervenţia luminii, foarte concret, între o totală răceală şi incandescenţă . . .

Subspaţiile decupate din spaţiul total, în genere prin mişcările verticale ale tablelor, nu cultivau analogia directă, anecdotica, dar şi-au propus, cu sprijinul unor organizări şi obiecte semnificative, evocarea. Sala Conven-

ției își trage expresia din cunoscuta imagine « Serment du Jeu de Paume », parcul, experiență scenică neobișnuită pe o adîncime de peste cincizeci de metri, sugera tipologia aleilor din Tuileries, cafeneaua Palais Royal, lumea separeurilor și a meselor de ruletă din galeriile palatului lui Philippe Égalité etc. Din păcate, anumite secvențe au rămas în zone mai generale, mai puțin expresive și nestructurate ca stări, obiectele și organizările conținînd insuficient adevăr; poate și din cauza unei insuficiente exploatări a extraordinarei iconografii a revoluției, dar cert și din cauza unor condiții de realizare nesatisfăcătoare. Dacă aș reface « Dantonul » aș fi mult mai exigent și totodată aș încerca să colaborez mult mai strîns cu istoriografii și iconografii epocii, printre care și cu David, reporterul . . .

« Fotograful » epocii . . .

. . . și scenograful marilor serbări ale revoluției. Aceasta pentru a surprinde cu mai mare fidelitate spiritul, starea necesară fiecărui moment al spectacolului . . .

Dar la « Generoasa Fundație » ?

Aici sarcina cea mai importantă și dificilă a fost de a găsi o imagine scenică ambiguă, care să permită un joc bipolar al stărilor: sfîșietoarea libertate imaginară, pe de o parte, și realitatea izolării și a morții, de cealaltă. Urmărind această dublă situație, am ajuns, după numeroase studii, la crearea unui spațiu care să răspundă unei intenții compatibile cu cele două ipostaze. Un spațiu înalt, paralelipipedic, asemănător întrucîtva spațiilor industriale care să semene poate cu halele unde se montează rachetele de la Cape Kennedy, pe care le cunoșteam; un spațiu comunicînd cu lumea din afară nu prin marea fereastră fără biografie cerută de autor ci printr-o fentă orizontală panoramică tăind cei trei pereți, expresie posibilă a unei excelente arhitecturi moderne « brutaliste » din familia cunoscutelor laboratoare ale Universităților zidite de Louis Kahn; un spațiu care seamănă în același timp însă și cu un bunker, senzație întărită și de materia adoptată, betonul netencuit, cu urmele cofrajelor de lemn, materie care regret că a fost ulterior înlocuită, din rațiuni extraartistice. Aici aș sublinia un lucru la care țin, și anume importanța ambiguității în creație. E esențială. Lucrurile spuse prea clar nu mai sînt creație artistică, sînt fotografii și nu mai oferă nici un fel de libertate interpretării însăși.

Nici creatorului, nici receptorului, adică publicului.

Da. Așa e. Dar să revenim la decor. Prin deschiderea panoramică este vizibil un peisaj nesfîrșit, puțin lunar, amintind de cel de la Los Alamos din New Mexico, pe unde trecusem cîndva; presupusul mare laborator, în amenajare, cum îl crede eroul, putînd fi într-un astfel de teribil loc al tehnologiei nucleare; un peisaj al unei exasperate libertăți imaginare. Volumul tăiat fiind pe orizontală, masa sa cea mai mare rămînea ca și suspendată. Această impresie m-a interesat, nu știu dacă am reușit . . .

S-ar părea că da, după succesul pe care l-a avut decorul pe lîngă piesă sau pe lîngă spectacolul în general . . .

. . . am vrut în orice caz ca masa aceasta imensă de beton să se afle într-o situație întrucîtva de levitație, anormală, acordînd decorului tratat realist o anumită irealitate, o neliniște surdă transmisibilă spectatorului. Această masă simbolică zdrobitoare avea să coboare în momentul trezirii, ca un gest implacabil, închizînd orizontul și creînd o nouă exasperare, aceea a izolării și a morții. În această soluție am însumat, cred, ceea ce era spus și ceea ce era numai simțit « între rînduri » în textul lui Vallejo.

De fapt scenograful trebuie să citească printre rînduri, nu? Așa cum trebuie să o facă și regizorul și actorul?

Da, este vorba de forarea textului în toate direcțiile. Prima lectură este desigur esențială . . .

Pentru crearea primului șoc, a primului contact?

Da. Imaginea, starea pe care mi-o creează prima lectură este rareori infirmată de studiile ulterioare. Dar după o lungă buclă în multiple studii și ipoteze revii mult îmbogățit și, ca să spunem așa, cu șanse mai mari de a te sprijini pe certitudini.

În activitatea variată și prodigioasă pe care o depuneți, un loc îl ocupă și filmul. Știu că lucrați acum la ceva cu totul diferit decît — hai să zicem — atmosfera sumbră și apăsătoare din « Danton » sau din « Generoasa Fundație ». Și anume la un Caragiale, un Caragiale cu Pintilie regizor, « D'ale Carnavalului ». Puteți să-mi spuneți ceva în legătură cu « faza actuală de gestație » a decorului? Știu că filmul nu e încă intrat în producție. E într-o fază incipientă.

Sîntem, din punct de vedere scenografic, la nivelul aspirațiilor, al primelor căutări. Scenariul lui Pintilie este extraordinar și oferă o perspectivă tulburătoare asupra comicului caragialesc în general, considerat numai ca una din fețele acestei mari personalități românești. Cred că va cuprinde însă toată bogăția epocii lui Caragiale. Vreau să obținem o autenticitate, o autenticitate complexă.

Aici există, după cîte mi se pare mie, o aparentă contradicție, pentru că, se știe, mulți oameni au ajuns să spună locuri comune, aproape automat, cum ar fi « Caragiale — cel mai mare dramaturg al nostru ».

Sînt absolut de acord cu această caracterizare, dar creatorii nu s-au gîndit prea des că regia și arta spectacolului au evoluat de la Caragiale pînă la noi — și că limitîndu-ne, pentru punerea în scenă, strict la text, la imaginea fotografică, există un fel de neconcordanță între « cel mai mare » și aparentul aspect minor al evenimentelor, al personajelor. Personajele lui Caragiale au de fapt un profund tragism în comicul lor, așa cum are și Gogol. Un univers de « tragic limitat » și de « umor nelimitat », aș zice.

Ambiguitatea între aceste categorii în viziunea pe care o propune scenariul lui Pintilie este esențială. Se bazează și se proiectează pe adevăr de viață. Un adevăr al epocii, al moravurilor și ticurilor, al condiției sociale, un adevăr uman. Este vorba de o realitate numai parțial și uneori foarte superficial sau unilateral investigată pînă acum.

După cîte înțeleg, deci, vreți într-adevăr să lărgiți aria strictă a lucrării lui Caragiale, care este, să zicem, o fantezie tragicomică, și să intrați puțin în lumea înconjurătoare a acestei « acțiuni ».

Trebuie să spun că în documentația pe care o străbatem, asupra sfîrșitului secolului XIX și începutului secolului XX la noi, în dorința de a găsi biografii posibile ale oamenilor, locurilor și lucrurilor din film, descoperim o stradă Arionoaiei, nu izolată ci vecină cu Antrepozitele, și agitația căruțașilor și camionagiilor, o stradă Lizeanu a morii Asan, cu ziduri de cărămidă roșie și timpane neogotice, cu balta cu stuf a Plumbuitei, cu cîrciumi și lăutari dar și cu maldăre de rumeguș și tinichele de la fabricile de cherestea și de cutii de tablă de alături, un splai al Dîmboviței în șantier, cu zahanale și parlagii, cu momițe și fudulii, cu miros pestilențial de la abator și străbătut de zgomotele ce vin de la cazangeriile de la Lemaître . . .

Pintilie se gîndește, prin urmare, să schimbe complet concepția din spectacol? Întreb și pentru că în artă e foarte complicat să faci de două ori același lucru. Dar, oricum, filmul e altceva și are alt cod.

Este evident că după un număr destul de mare de ani el valorifică nu numai cîștigurile din admirabilul spectacol de la « Bulandra ». Scenariul firesc structurat pe mijloacele specifice filmelor sale oferă noi perspective — între altele și cele ale ancorării în real și social.

Și ale ancorării în actual?

Evident, în măsura în care opera lui Caragiale ca și cea a lui Gogol continuă să fie actuală.

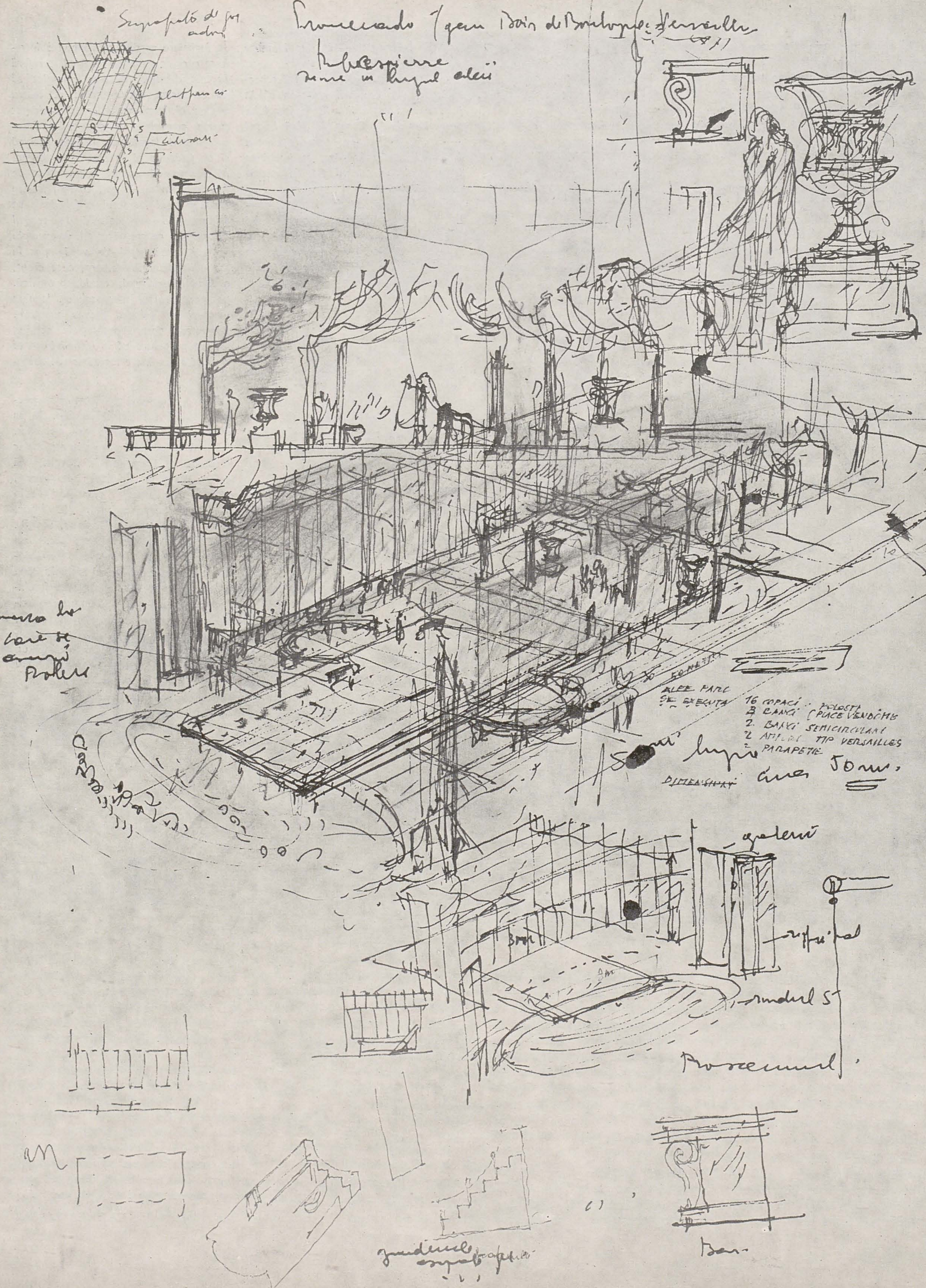
În încheiere aș dori să vă pun o întrebare care ar putea să pară că se referă la mic detaliu. Mi s-a întîmplat să discut recent cu un critic de teatru englez, dl. Lambert, un critic considerat foarte competent și care mi-a făcut o remarcă legată de lumina scenică și de folosirea ei în teatrul românesc. Mi-a spus că a fost puțin șocat de folosirea luminii la noi, că se folosește prea mult și cu totul altfel decît se folosește la ora actuală în teatrul britanic. În ce am văzut eu, de exemplu « Visul unei nopți de vară » pus în scenă de Peter Brook, era, ce e drept, o lumină uniformă, crudă, puternică, pe tot parcursul spectacolului. Lumina nu mai era folosită pentru nuanțare. Vă întreb despre problemele acestea ale luminii pentru că în ultimă instanță cred că și lumina e legată tot de scenografie.

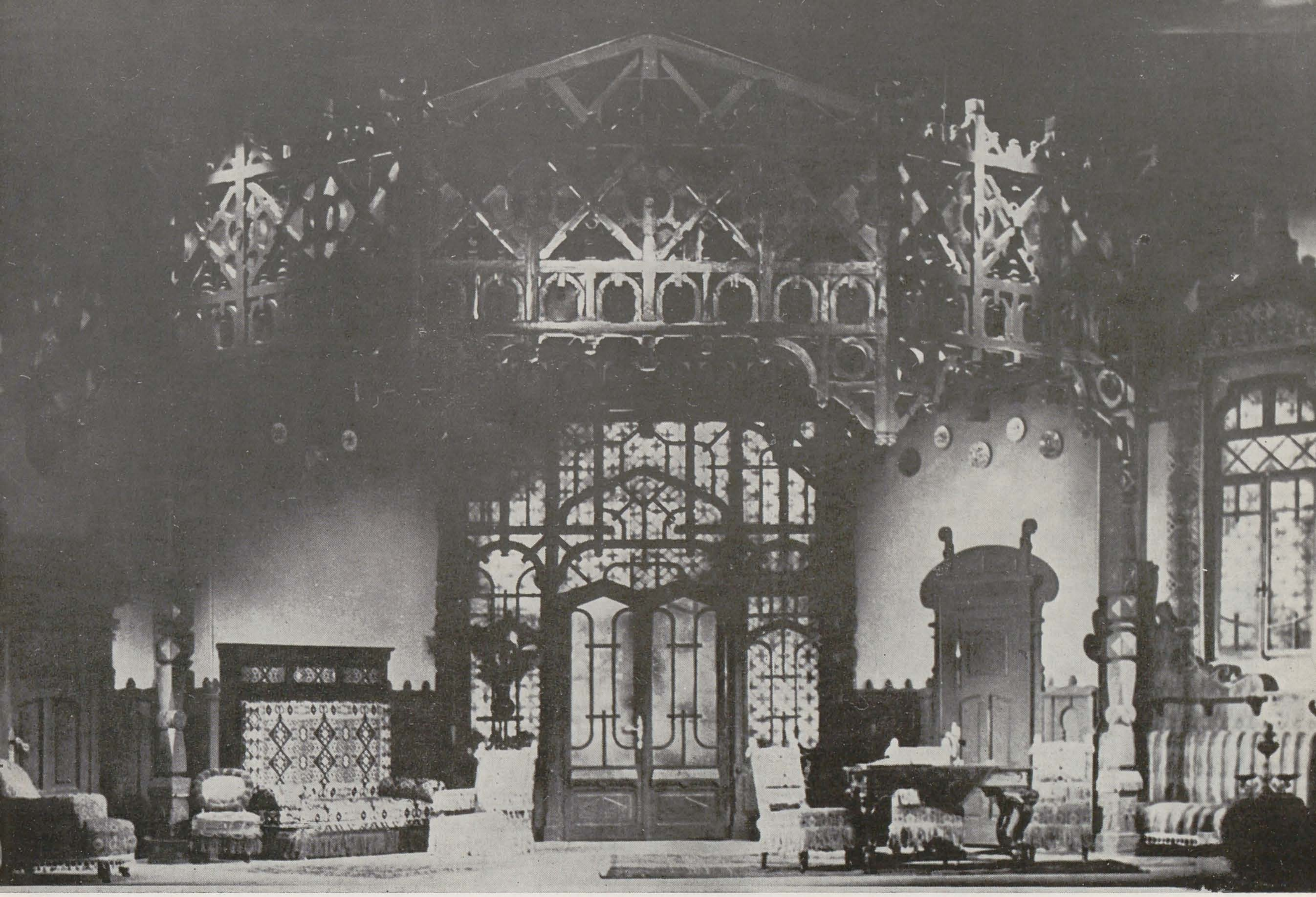
Da, e o problemă de estetică a spectacolului și a imaginii scenice. Și, aș spune, și o problemă de « stare ». « Lumina obiectivă » nu știu exact dar cred că se trage de la Brecht, mă refer la acea lucidizare deliberată, eliminînd pitorescul, efectul. Este în fapt o reducere a luminii la simpla funcție de iluminat. Desigur, aceasta este poziția limită, întîlnită poate cel mai expresiv la Grotowski, care dorește eliminarea oricărui artificiu care ar putea îndepărta de gestul fundamental al actorului. Lumina constituie totuși un mijloc de expresie, de care nu putem priva teatrul, spectacolul. Ea nu este în sine un element « impur ». Eu cred că nu greșesc dacă aș spune că ea a funcționat ca atare, ca mijloc de expresie, de influențare chiar și în structura ancestrală a teatrului, în spectacolul ritual.

Eu cred că faptul că un anumit spectacol se face cu lumină « obiectivă » e o formulă, o idee pentru un anumit spectacol, sau tip de spectacol, dar că nu trebuie permanentizată, generalizată. Cred că și aici, ca și în scenografie, de la piesă la piesă, de la epocă la epocă și de la artist la artist treburile sînt, sau trebuie, folosite variat.

Totul este o problemă de măsură. Desigur, facilitățile oferite de electricitate, chiar cînd aceasta nu folosește echipamentele cele mai sofisticate, riscă, în absența culturii plastice și talentului, să conducă la abuz și dizarmonie. Mă gîndesc la abuzul de schimbări și mai ales la abuzul de culoare. (Principial sînt adeptul luminii albe și al variațiilor surde în jurul ei, acceptînd schimbările atunci cînd sînt necesare ca schimbări de « stare »). De fapt, mie mi se pare că lacuna noastră nu constă în excesul de folosire a luminii nuanțate ci, din contră, în neexercitarea suficientă a artei luminii. Există încă loc de explorări și g siri.

Interviu de CATINCA RALEA


ALEE PARC
SE EXECUTA
16 COPACI
8 BANCI (PLACE VENDÔME
2. BANCI SEMICIRCULARI
2 AMFORE TIP VERSAILLES
PARAPETE
Proscenium



1

convorbiri cu ciulei

IMAGINEA SCENICĂ, O IMAGINE A MOMENTULUI ACTUAL

Sînt foarte mulți ani, Liviu Ciulei, de cînd vă urmăresc arta. Arta multilaterală aş spune şi, cînd mă adresez dumneavoastră, mă adresez atît actorului, cît şi regizorului, cît şi scenografului. Sînteți un om de teatru complet. V-am urmărit începuturile, lucrările recente, v-am văzut filmele, am auzit mulți oameni — români şi străini — vorbind elogios despre dumneavoastră. Mă bucur să vă pot spune că ați devenit o celebritate.

Sînt foarte recunoscător, Catinca Ralea, pentru cuvintele dumneavoastră frumoase, dar vreau să vă spun în primul rînd că nu ştiu dacă e important să fii celebru, e în orice caz o povară. Pe mine unul mă obligă şi mai mult la o competiție, nu o competiție cu altcineva, ci o competiție foarte strînsă cu mine însumi. Cred că fiecare spectacol, fiecare clipă în care încercăm să finisăm o piesă, să jucăm un rol, să regizăm un spectacol sau să-i creăm propriul spațiu scenografic înseamnă un anumit stadiu, o anumită fază a dezvoltării noastre, o confruntare nu numai cu realizarea în sine dar şi cu clipa în care această realizare apare pe scenă. Pentru mine, cel mai important lucru este să reprezint pe scenă imaginea esențializată a zilei de azi, să explic cum arată lumea la un anumit moment istoric, să explic prin mijloacele poate mai sărace ale teatrului dar atît de adînci în înțelesuri dacă ajungem să comunicăm ceea ce vrem, să explic publicului lumea în care trăim. Să confruntăm publicul cu problemele mari ale omenirii şi, mai mult decît atît, să facem ca fiecare om din public să se confrunte cu el însuşi. În această confruntare să existe relația dintre el şi perioada în care trăieşte, între el şi problemele majore ale lumii. Dacă realizăm asta, am realizat foarte mult.

Vă alegeți piesele pentru că sînt mai potrivite cu ceea ce doriți să spuneți publicului?

În principal, da.

Care a fost punctul dumneavoastră de vedere cu care v-ați apropiat de «Furtuna»?

«Furtuna» este o piesă atît de cuprinzătoare, atît de plină de aluzii posibile şi de analogii posibile, încît devine o piesă extrem de generoasă pentru un regizor, dar pe cît de generoasă pe atît de greu de pus în scenă. Sigur că această piesă extrem de interesantă a fost de foarte multe ori prezentată în spectacole slabe. Şi trebuie să spun că spectacolul nostru este bogat în sensul bun al cuvîntului, nu numai prin mijloace, ci şi prin înțelesuri. Am avut mare noroc şi a fost o mare surpriză să descoperim că «Furtuna» poate fi o piesă de aşa mare succes la public, un public de toate nivelurile.

De fapt un «best seller».

Da. De fapt aşa este. E spectacolul cu cel mai mare succes în stagiunea actuală la

București. Am fost cu atît mai fericit pentru că nivelul intelectual al piesei și chiar nivelul spectacolului sînt foarte ridicate și cer foarte mult de la public.

Cum vă explicați acest succes?

Cred că piesa are atîtea « cîrlige », în sensul bun al cuvîntului, încît răspunde aspirațiilor, celor mai nobile aspirații ale umanității care sînt uneori ascunse în noi și care fac ca acest spectacol, cred eu, să aibă succes.

Se adresează umanului din fiecare dintre noi. Sau potențialului uman ascuns.

Potențialuri, aspirații... Și un simț al ordinii...

Îmi veți permite să întrerupem pentru cîteva minute discuția noastră, spre a da în acest moment cititorilor ocazia de a lua cunoștință de opiniile dramaturgului englez David Cregan, care ne-a vizitat recent țara, a vizionat spectacolul cu « Furtuna », ne-a acordat un interviu, l-am înregistrat pe banda din care ne-am propus să transcriem pasajele următoare:

Catinca Ralea: Ați văzut Shakespeare în România?

David Cregan: O, da! Am văzut celebra « Furtună ».

Catinca Ralea: Recenta premieră pusă în scenă de Liviu Ciulei.

David Cregan: Remarcabilă, aș spune.

Catinca Ralea: Aș dori chiar să ne comentați spectacolul dacă binevoiți...

David Cregan: În primul rînd, din punct de vedere vizual, este atît de frumos încît îți taie respirația.

Catinca Ralea: Liviu Ciulei este de profesie și arhitect și a creat multe decoruri. Ciulei semnează și scenografia spectacolului cu « Furtuna ».

David Cregan: Am aflat. Pare lesne de înțeles, pentru că ansamblul mi se pare foarte organic realizat, ca o sinteză. Ceea ce m-a interesat mult a fost modul extrem de clar în care se exprimă în spectacol diferitele nivele ale « puterii » de sus și pînă jos. Cred că acest lucru se datorește în anumită măsură faptului că Prospero e privit ca un fel de tehnician strălucit în loc de a fi privit ca un magician, în modul tradițional în care se pune piesa în scenă de obicei.

Catinca Ralea: O atitudine cît se poate de modernă, de actuală deci...

David Cregan: În plus, foarte interesantă este relația emoționantă și straniu melancolică dintre Prospero și Ariel. Chiar de la începutul piesei ai impresia că povestea s-a sfîrșit, poate mai ales din cauza jocului lui Ariel care pare să știe că perioada bunelor sale relații cu Prospero se apropie de sfîrșit. Această concepție emoționantă și destul de tristă a raporturilor dintre cei doi îți dă și sentimentul că, de fapt, Ariel este adevăratul membru al familiei lui Prospero și nu copiii acestuia și că interesul lui Prospero nu este reprezentat atît de Miranda cît de rezolvarea planurilor pe care le are el. Totul este atît de clar din punct de vedere al ideii încît am rămas impresionat.

Catinca Ralea: Chiar dacă ai văzut diverse montări contemporane, se poate afirma — mi-au mărturisit spectatori avizați — că este pentru prima oară cînd vezi « Furtuna », și anume ideile filosofice ale « Furtunii » exprimate foarte clar. Prospero reprezintă o fațetă a unei idei, în timp ce Ariel reprezintă o altă fațetă a aceleiași idei, un fel de revers al medaliei.

David Cregan: Da, este adevărat. Este exact sentimentul pe care l-am avut și eu. Vreau să fac o singură remarcă în favoarea spectacolului. Este ușor să pui în scenă o piesă cu oameni reprezentînd idei, idei filosofice, dar e foarte greu să pui în scenă o asemenea piesă păstrînd în același timp și raporturile umane.

Catinca Ralea: Pe care Ciulei le păstrează, pentru că sînt, pentru dînsul, suportul firesc al ideilor și scopul final al acțiunii acestora.

După acest « antract », permiteți-mi, revenind la convorbirea noastră, să ne referim la « Hamlet », la « Hamletul » pe care l-ați montat în America...

Am montat la Arena Stage, la Washington, « Hamlet », și trebuie să vă spun că am fost destul de surprins cînd doamna, care este directorul artistic al teatrului, venind la o repetiție generală a « Azilului de noapte », mi-a spus: « Liviu, la anul trebuie să montezi „Hamlet" ! ». Am crezut că glumește, pentru că eu consider că « Hamlet » este capodopera absolută a literaturii engleze, iar eu nevorbind suficient de bine engleza ar fi fost o insultă față de frumusețea limbajului și a poeziei să încerc să-i învăț pe alții să joace « Hamlet ». Dînsa a insistat și poate că a avut dreptate. În consecință, anul următor am început cu timiditate lucrul, dar cred că am realizat cu toții un spectacol plin de conținut. Nu am atins perfecțiunea pe toată suprafața spectacolului — asta nu se poate realiza, cred, niciodată — dar în orice caz claritatea lui « Hamlet » a fost adesea subliniată de critici și de public, iar cînd tineri regizori au venit să vadă spectacolul, mi-au făcut un imens compliment spunîndu-mi că în sfîrșit au înțeles piesa.

Care este « înțelegerea » dumneavoastră cu privire la « Hamlet »? Sînt atîtea sensuri care s-au dat piesei, atîtea înțelesuri... Poate pentru că piesa este atît de mare.

Am fost destul de « nepoliticos » să-l scot pe Hamlet din epoca elizabetană și să-l transport la sfîrșitul secolului al XIX-lea, într-un fel de societate de tipul lui Bismarck, o societate în care regatele și imperiile mai existau cu toate rezultatele dictaturilor militariste.

Și cu toate comploturile și intrigile...

Da. Este o perioadă în care ideile democrației care apăreau din ce în ce mai puternic puteau fi comparate cu umanismul care a apărut în societățile evului mediu din timpul lui Shakespeare. O perioadă în care din nou suprafața este păstrată într-o ordine perfectă dar e subminată pe dedesubt de « termite » morale. Aceasta a fost, de altfel, și ideea decorului, care a avut, bineînțeles, un rol cît se poate de important. Actorii jucau într-o arenă. Asta înseamnă public de toate părțile. Actorii intrau prin niște supape. Scena era ca un fel de « groapă » pe care creasem un fel de « insulă », partea de sus a insulei fiind foarte lustruită, parchet albastru închis, lemn polisat. Cu bănci de jur-împrejur. Dedesubt o lume de coridoare, de labirinturi.

Care se puteau vedea din public?

Mai mult sau mai puțin. Erau pietre mucegăite ce se puteau vedea și reflectate pe zidurile laterale ale scenei, așa-numita « groapă ». Această lume de coridoare era lumea bîrfelilor, a intrigilor, a comploturilor politice etc.

Și Hamlet ce rol juca în această lume? Tot al luptătorului don-quichottesc pentru dreptate și adevăr sau alt rol?

Nu. E mult mai mult. Hamlet este produsul civilizației. Este un simbol al umanității extrem de rafinate, de învățate, savantul, ochiul lui Shakespeare.

În opoziție cu forța brutală și necivilizată a celorlalți.

Din cauza asta el are un foarte mare inamic: propriul său nivel intelectual, care nu este nivelul acțiunii ci numai nivelul gîndirii.

Care, în cele din urmă, a dus la distrugerea lui, într-un fel...

Da, într-un fel. El se trezește deodată intrînd, prin uciderea lui Polonius, în acea lume a acțiunii brute pe care de fapt n-o dorește.

Da, coboară, ca să spun așa, în groapa leilor.

Exact. Vreau să menționez că una dintre cele mai bune idei ale spectacolului mi se pare a fi scena de nebunie a Ofeliei. Scena este considerată de obicei o scenă de virtuozitate a actriței. Noi știm că Ofelia este nebună — din replicile care se spun mai înainte. Mie, însă, nu mi s-a părut potrivit, adecvat, firesc, felul în care a fost — după cîte știm cu toții — concepută pînă acum această scenă. În primul rînd, Ofelia apare de obicei îmbrăcată în alb, cu flori în păr și flori în brațe și cu rochia puțin ruptă. O logică simplă ne spune că, tatăl ei fiind de cîteva zile doar mort, ea trebuie să poarte doliu. Desigur, prezentarea Ofeliei îmbrăcată în alb este tradițională, a fost preluată generație după generație. Eu am adus-o în scenă

în negru, îmbrăcată foarte îngrijit. Replicile sînt aceleași, personajul spune propoziții, dă replici care nu se leagă. Schimbarea fundamentală a interpretării noastre este asigurată de scenografie, care asigură structurile ambientale pe care le doream și procesele scenice, desfășurarea lor, în sensul intențiilor noastre. De unde, vedeți, rolul important al scenografiei. Am conceput scena ca și cum Ofelia ar fi fost invitată la o cină sobră, dată de rege pentru cel care îl înlocuiește pe Polonius, la care este invitată și Ofelia. O doamnă a Curții, regele, regina, încă o doamnă, un curtean — șase persoane la masă. Regina se ridică, o aduce pe Ofelia, toți apoi se așează, regina dă semnalul că masa se poate începe, comesenii încep să mănînce și, deodată, Ofelia întreabă: « Dar unde este frumoasa regină a Danemarcei ? »

Și totul începe. . . Ați dorit s-o arătați nebună sau conștientă ?

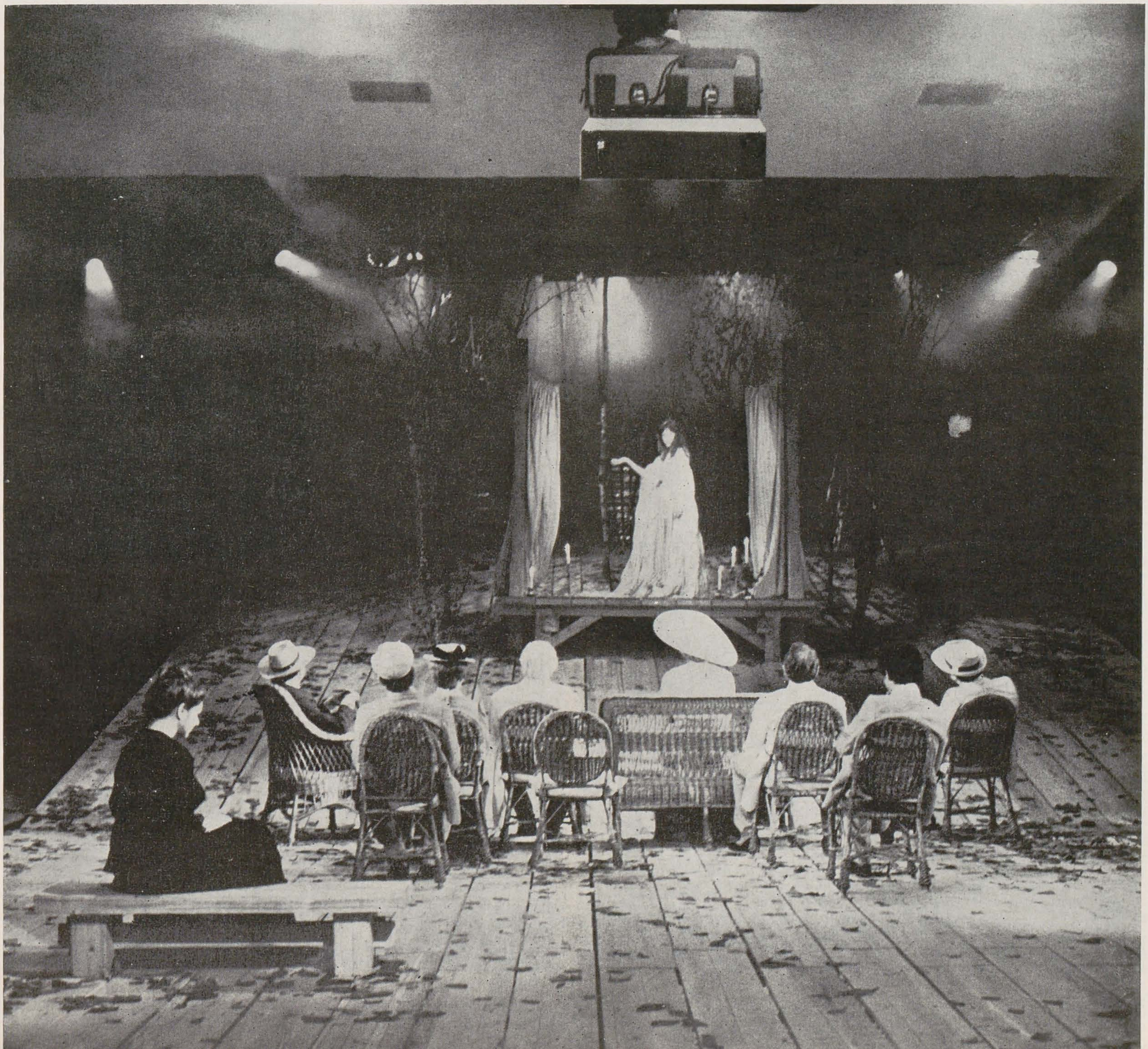
Nu. Pentru mine, și cred că și pentru Shakespeare, nebunia reprezintă aici o serie întreruptă de gînduri, dintre care unele foarte adevărate și legate de realitate, altele sar înafara realității. Asta cred că aduce cu sine atmosfera tragică a situației, această incapacitate a Ofeliei de a face legăturile logice dintre real și ireal. . .

Îngăduința dumneavoastră și disponibilitatea dumneavoastră pentru noi nefiind nelimitate, permiteți-mi să vă întreb, înainte de a vă mulțumi pentru interviul ce ni l-ați acordat, care este, în acest moment al carierei dumneavoastră, lucrul cel mai important pe care doriți să-l comunicați publicului, cel mai important lucru, nu numai cu privire la teatru, ci referitor la artist în general.

Mi se pare foarte important ca în arta ta, fie literatură, fie muzică, să transpui în mod fundamental, în imagini artistice, momentul, epoca în care trăiești. E un scop foarte mare, foarte ambițios. Și nu e deloc ușor de atins. Nu știu, poate că doar de două ori în experiența mea de pînă acum m-am apropiat de el. Cred că regizori de seamă ca Peter Brook sau Giorgio Stroeler au reușit acest lucru creînd pietre de hotar în istoria teatrului acestui secol. Artistul încearcă, de fapt, să arate publicului lucruri pe care acesta le are în fața ochilor, dar nu le vede. Aceste cercetări, săpături arheologice pe care le operăm în realitate pentru a descoperi elementele esențiale sînt fascinante și merită toate eforturile.

Interviu de CATINCA RALEA

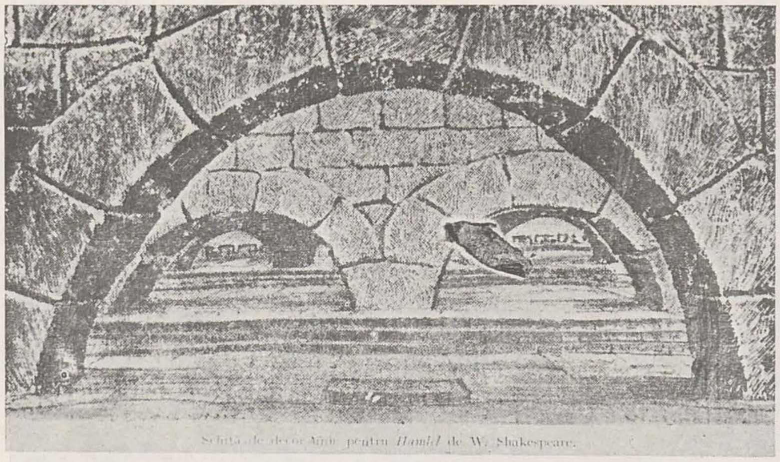
2

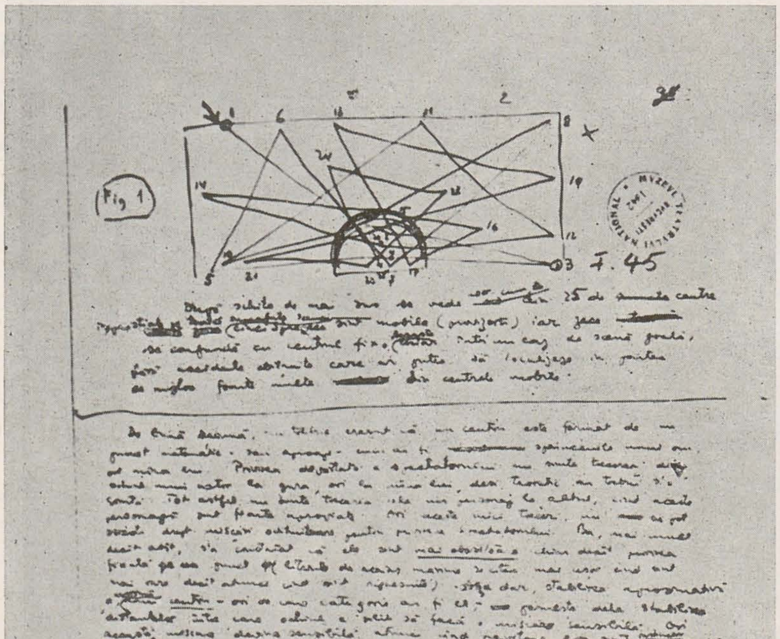


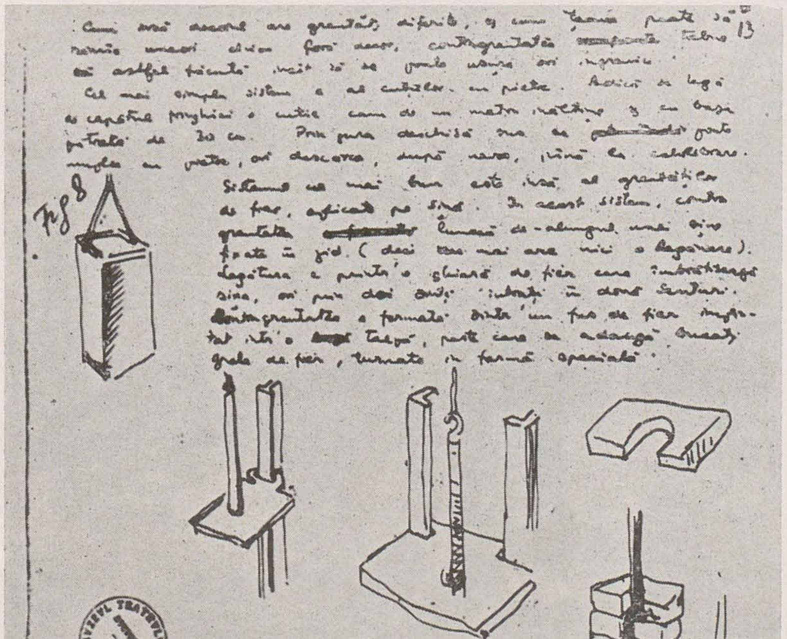
evocări

In ilustrație: Victor Ion Popa — Autoportret; schiță de decor unic pentru « Hamlet »; schiță de decor pentru « Nyu » de O. Dîmov; pagini de manuscris din « Micul îndreptar de teatru » (p. 32); Ion Sava — Autoportret, gravură; schiță de decor (neexecutat) pentru « Furtuna »; schiță de decor (inedită) pentru « Viața e vis »; schiță de decor (neexecutat) pentru « Hamlet » (p. 33); măștile lui Macbeth și Siward din spectacolul cu « Macbeth » (p. 34).

Mirajul făuririi unei ambianțe imaginare din forme, culori și lumini pe acele « scînduri care înseamnă lumea », sfidînd spațiul real îngrădit de ziduri și delimitat de cortine, exercită o fascinație de care mulți artiști plastici se lasă atrași și subjugați. Tentația este cu atît mai mare atunci cînd talentul și o aplicație deosebită pentru desen aparțin unor animatori și oameni de teatru ce s-au desăvîrșit în puneri în scenă ale textului transformat în *spectacol* ca *formă de sine stătătoare* și dincolo de dependența față de text. Exemple strălucite sînt desigur mult mai multe decît cele ce-mi vin în minte, să-i amintesc pe Gordon Craig, André Barsacq, Frederico Fellini, pe Liviu Ciulei, poate cel mai grăitor exemplu al unei preafericite îmbinări între artele scenice, artele plastice și arhitectură, înainte de a mă opri asupra celor două personalități de frunte ale teatrului românesc în deceniile trei-cinci, nume pe care cu respect le evocăm: Victor Ion Popa și Ion Sava. Aceste două personalități distincte, complexe, originale au, aș spune, drept numitor comun talentul lor de desenatori (și caricaturiști), ce s-a manifestat încă înaintea afirmării activității lor teatrale și a continuat să fie suportul contribuției lor ca scenografi ai spectacolelor semnate de ei. Aportul lor teoretic, prin articole, prelegeri și manuale (« Micul îndreptar de teatru » semnat și ilustrat de Victor Ion Popa), la reînnoirea formulării problemelor spațiului teatral și scenic, fie de ordin artistic — raportul scenă-sală cu noi soluții în arhitectura de teatru (teatrul « en rond » propus de Ion Sava), fie de ordin tehnic — introducerea turnantei pe scena mai multor teatre (deopotrivă Victor Ion Popa și Ion Sava), folosirea lămpii


Schița de decor unic pentru *Hamlet* de W. Shakespeare.

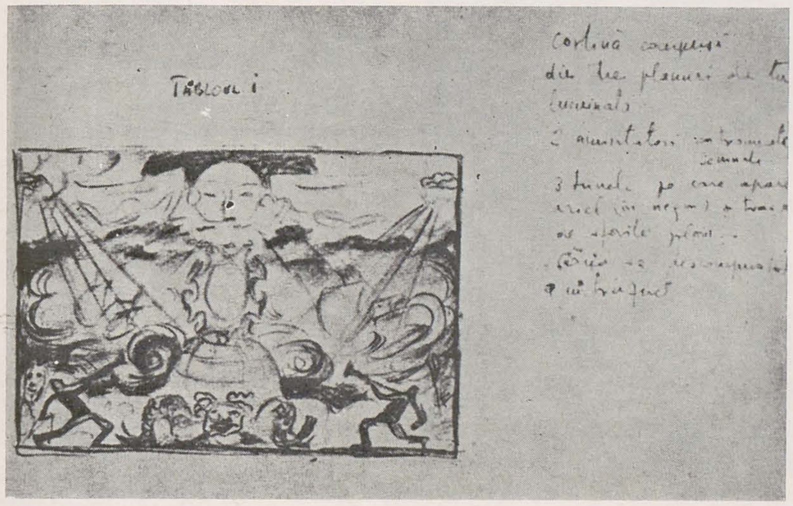


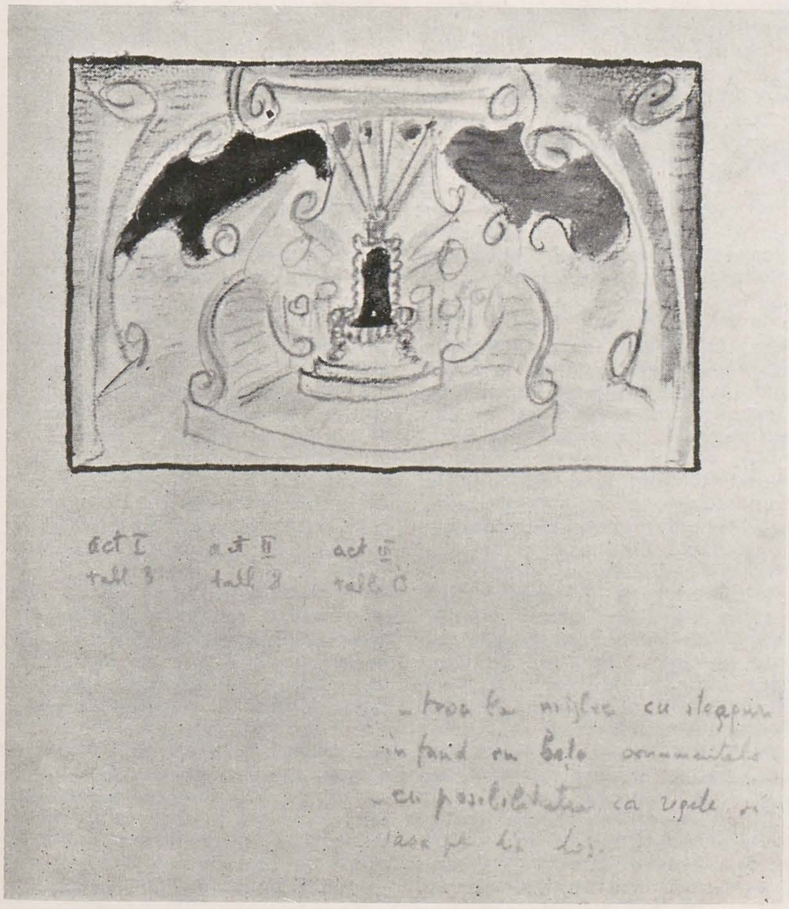


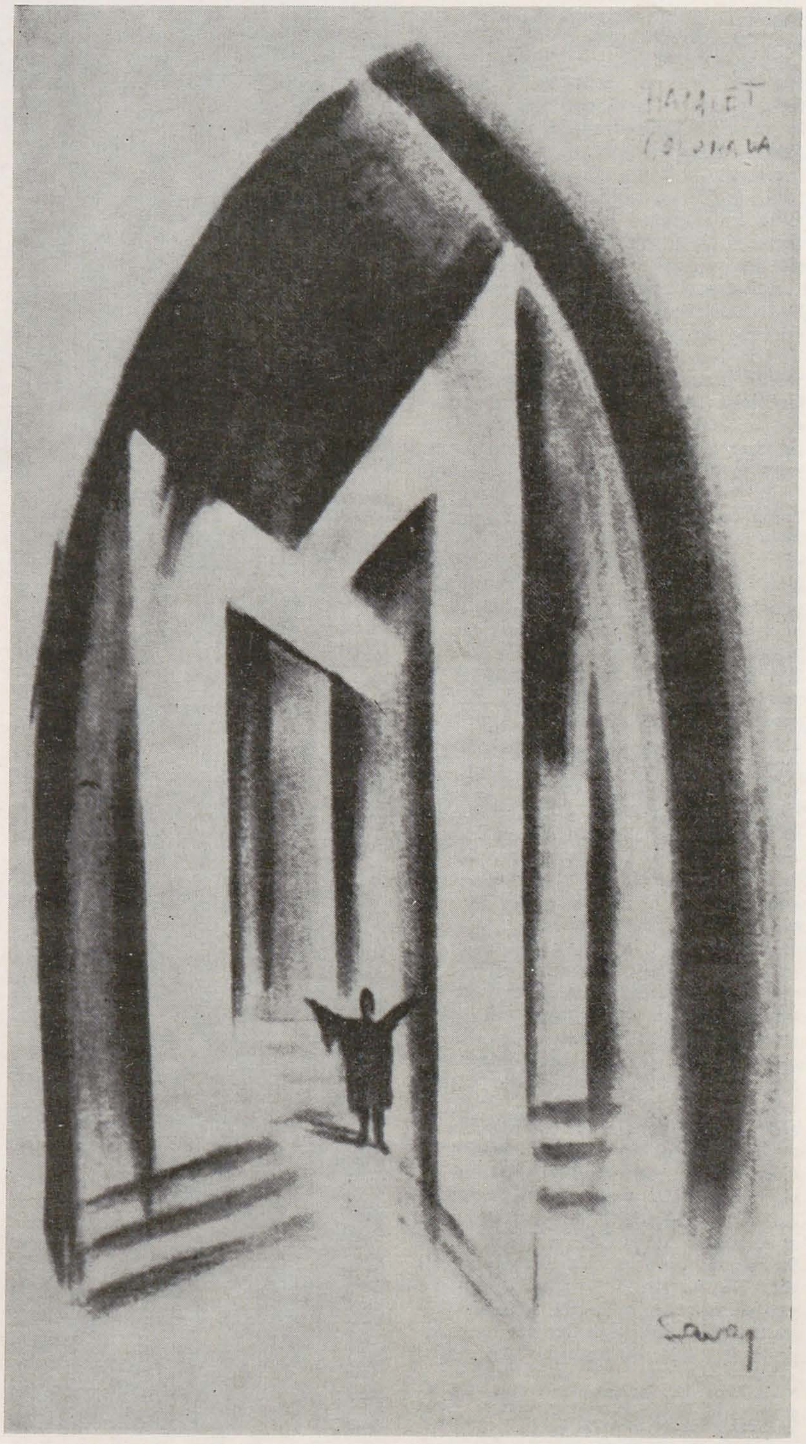
lui Wood și a oglinzilor ca elemente scenografice (Ion Sava) și altele. Pasiunea pentru teatrul de păpuși și marionete, ca o modalitate de expresie sintetică a « teatrului total », în care vizualizarea merge pînă la înlocuirea actorilor cu păpuși, întru combaterea tendințelor naturaliste ce se infiltraseră în teatru (înființarea de către Victor Ion Popa în timpul directoratului său la Teatrul Național din Cernăuți a unei secții de teatru de marionete condusă de păpușarul Th. Nastasi; sau experiența lui Ion Sava la spectacolul « Macbeth », cu măști, în aplicarea teoriei « supermarionetei » a lui Gordon Craig). De același numitor comun ține, fără îndoială, vigoarea polemică, în faptă și în scris, cu care ambii și-au susținut opiniile înnoitoare, în pofida multor dificultăți, aș zice chiar piedici, ce le-au stat în cale.

Contemporani atît ca date biografice cît și ca activitate (Victor Ion Popa 1895—1946, Ion Sava 1900—1947, moldoveni de origine și urmînd același faimos liceu internat de la Iași, despre care Sava spunea că « prezenta o garanție de serioasă pregătire intelectuală și sufletească »), ambii și-au desfășurat o bună parte a activității lor la București, cam în aceeași perioadă. O perioadă caracterizată prin căutări ce încetaseră de a mai purta caracterul revoluționar al anilor ce au urmat primului război mondial, dar care, prin animatorii și regizorii de vază ai Franței — Copeau, Baty, Jouvet, Dulin; ai Germaniei prehitleriste — Piscator, Reinhardt, Karlheinz Martin; ai Rusiei — Meyerhold, Tairov, Vahtangov; ai Italiei — Pirandello, Bragaglia și alții, au exercitat o puternică influență asupra întregii mișcări teatrale din lume.

Ceea ce îi deosebea ca orientare artistică era printre altele o înclinație mai mare spre experiment, spre spectaculos și decorativ la Ion Sava, în timp ce Victor Ion Popa, mai ponderat ca raliere stilistică și dînd o mai mare importanță muncii cu actorii, a insistat mai mult asupra laturii educative a teatrului și a răspîndirii sale în masă — realizările sale în domeniul teatrului muncitoresc fiind bine cunoscute. El pleda pentru o scenografie simplă și mai puțin costisitoare, făcînd din lipsa de mijloace o virtute pentru o expresie mai sintetică. Ar fi interesant să-l cităm aici pe Ion Sava cu cîteva fraze luate din discursul său rostit la comemorarea lui V. I. Popa de la Teatrul Național din decembrie 1946: « Victor Ion Popa credea în hîrtia pictată, în clei și draperii, iar reflectorul era pentru el un mijloc de a pune în valoare un moment teatral [. . .]. Credea în materialul fals, dar cu efect artistic. Profera un meritat







blestem zilnic în contra bătrînului Antoine, care a nenorocit generații teatrale, obligîndu-le să se îmbrace pe scenă ca pe stradă, cu cele mai autentice stofe și bijuterii, pentru ca publicul să aibă impresia că asistă nu la un teatru, ci la copia fotografică a momentelor reale. Desigur că punctul de vedere al lui Victor Ion Popa nu convenea negustorilor, amanților și croitoreselor, după cum nu convenea nici vedetelor, mai doritoare să li se aprecieze pielea proprie, decît pielea personajului». Și pentru că am zăbovit în a cita elogiile aduse artistului, aș mai adăuga, din aceeași cuvîntare, cele spuse de caricaturistul Ion Sava despre caricaturistul Victor Ion Popa: «Vitrinele Iașului erau zilnic pline cu caricaturi de V. I. Popa. A fi caricaturist înseamnă a fi plasat de Natură pe cea mai înaltă treaptă de artă. Înseamnă a rîvni la titlul heraldic de cavaler al farsei umane, titlu pe care l-a avut James Ensor, înseamnă a trăi dotat cu acel *lo sguardo dell giusto*, har cu care a murit la adînci bătrînețe, evitat de cei cu albeață pe ochi, faimosul Carlo Gozzi. Caricatura lui V. I. Popa era un imn al umorului, umorul fiind singura formă spirituală de artă în care se amendează ridicolul tragediei materiei umane. Era atît de înzestrat cu darul caricaturistului de rasă, încît, cu zîmbetul pe care l-a avut întotdeauna și cu aceleași sintetice linii, cu care și-a tratat semenii, și-a primit și moartea, autocaricaturizîndu-se ca un nou sfînt Sebastian, în trupul căruia sulițele erau înlocuite cu sute de seringi.» *

Victor Ion Popa, autorul atîtor romane și piese de teatru de succes, publicist și dascăl strălucit, director de teatru și regizor de 135 de piese de teatru în prea scurta sa existență, inițiatorul teatrului radiofonic, a teatrului muncitoresc, sătesc și de amatori, cel care a întocmit primul la noi în țară un manual de teatru pentru ei, a avut ca pasiuni majore — pe lîngă desen, caricatură, scenografie și artele decorative, aviația, urbanistica și arhitectura de teatru. A fost un adevărat spirit rinascentist.

Ion Sava, la rîndul său, regizor și om de teatru ca preocupare principală, a avut de asemenea o interesantă activitate multilaterală: caricaturist, scenograf, făuritor de măști de teatru, publicist și scenarist de film pentru copii și autor dramatic. În volumul închinat de Petru Comarnescu lui Ion Sava sînt reproduse schițe și fotografii ale unor spectacole realizate de el în care și-a asumat și rolul de scenograf. Alte schițe, cele pentru «Hamlet» și «Furtuna» de Shakespeare sau «Viața e vis» de Calderon de la Barca, aparțin unor proiecte nerealizate. Ele sînt interesante pentru stilul lor involt, adesea baroc, propriu temperamentului autorului lor. În volumul «Măști» ne uluiesc schițe rafinat colorate ale unor personaje din piesele scrise de el, iar tot în volumul lui Petru Comarnescu, caricaturile unor actori și oameni de teatru contemporani lui ca și proiectele de măști pentru spectacolul «Macbeth» (montat în februarie 1946 la Teatrul Național din București), în care predomină grotescul și «conștiința tragică, mai mult decît rîsul și zeflemeaua», cum scria cîndva Miron Radu Paraschivescu.

Întîmplarea face ca începutul carierei mele de scenograf să fie legat de numele acestor doi promotori ai unei spectacologii noi în teatrul românesc. O întîmplare fericită, căci, în ipostaza lor de teoreticieni și realizatori ai unor ambianțe și tehnici scenice ce vizau obiectiv mai îndrăznețe decît predecesorii lor — Gusti, Soare și alții — ei acordau o mare importanță cadrului plastic în spectacol.

Îmi amintesc, cu emoția evocării primilor pași în profesiunea mea, de colaborarea noastră. Ea s-a petrecut cronologic întîi cu Ion Sava în 1940 și a fost apoi reînnodată în 1947, scurt timp înainte de sfîrșitul său prematur, la vîrsta de numai 47 de ani. Din nefericire produsul finit al ambelor noastre colaborări n-a ajuns să vadă lumina rampei datorită unor împrejurări asupra cărora am să revin. Conlucrarea cu Victor Ion Popa se înscrie în stagiunea 1945—1946 a «Teatrului Nostru», condus de actrița Dina Cocea, și se referă la două spectacole care au fost ultimele puse în scenă de Victor Ion Popa, înainte ca o boală necruțătoare să-i curme firul vieții, la 30 martie 1946, la vîrsta de 51 de ani.

Revenind la Ion Sava, este vorba întîi de pregătirea spectacolului cu «Negutătorul din Veneția» de Shakespeare, ce urma să fie pus în scenă de el la Teatrul Național din București, ca de altfel și cel de al doilea, cu piesa «Viața e vis» de Calderon de la Barca, ambele spectacole avînd ca scenografi cuplul a doi tineri, Elena Pătrășcanu și Alexandru Brătășanu, care în 1940 se aflau la prima lor afirmare în țară în această calitate. Sînt tentată să pun opțiunea lui Sava pentru această colaborare în seama a două împrejurări. Pe de o parte, dorința de a folosi de astă dată un alt stil decît cel ce-și pusese amprenta asupra multor spectacole montate de el anterior, caracterizate prin preponderența picturii în scenografie, avînd adeseori o tendință vădit expresionistă. Mă refer la spectacolele sale realizate cu colaboratorul său mai frecvent, mai ales în perioada activității sale ieșene, pictorul Th. Kiriacoff. Pentru că, atît Alexandru Brătășanu cît și subsemnata, aveam pregătiri și opțiuni diferite, aș zice opuse curentului expresionist și folosirii picturii în general ca expresie a cadrului scenografic. Brătășanu, elev al lui Fernand Léger și Amedée Ozenfant (ultimul socotit, împreună cu Le Corbusier, fondator al curentului «purist» în arhitectură și în artele așa-zis decorative) și colaborator al regizorului Alexander Korda și al cineastului american Norman Bel Geddes, tindea spre aplicarea spiritului sintetic al picturii abstracte alături de practica realistă a decorului cinematografic în scenografia de teatru.

Eu, ca elevă a arhitectului și scenografului vienez Oskar Struad, colaborator al lui Max Reinhardt, cu o ucenicie pe lîngă dascălul meu la Viena și Salzburg, iar mai apoi, printr-o ședere de practică în arhitectură la Paris, aflată sub influența teatrului lui Dulin, Baty și Jouvet — tindeam spre o expresie tridimensională a spațiului scenic ce trebuia să înlocuiască «iluzia» (trompe l'œil-ul și decorul pictural) cu «sugestia» funcțională, realizată constructiv și teatralizată prin lumină și culoare.

Așadar, Brătășanu și cu mine am fi adus ceva nou față de scenografia practicată de pictorii Kiriakoff, Loewendal și Traian Cornescu în anii premergători războiului. Dincolo de cele menționate mai sus aș împrumuta ofertei de colaborare a lui Ion Sava și o altă semnificație. Piesa «Negutătorul din Veneția», a cărei interpretare — precum bine se știe a fost totdeauna controversată — ar fi putut căpăta, mai ales în împrejurările acelor ani pecetluiți de instaurarea fascismului, sensuri diametral opuse: să folosească drept armă fie spiritului propovăduitor al urii neîmpăcate de rasă, fie umanismului shakespearean caracterizat totdeauna prin triumful dreptății, toleranței, al dragostei și prieteniei. Avînd în vedere știuta angajare politică a familiei noastre, colaborarea cu mine și cu prietenul meu Alexandru Brătășanu nu putea decît să accentueze direcția drumului pe care intenționa să pășească Ion Sava. Acesta a fost pînă la urmă motivul pentru care, din cauza situației politice, spectacolul nu a mai avut loc, Sava fiind suspendat temporar din calitatea sa de regizor la Teatrul Național. Schițele de decor și costum au fost însă realizate pînă la capăt și au stat mărturie intențiilor noastre.

Celui de al doilea început de colaborare, cu ocazia pregătirii spectacolului «Viața e vis», îi stă mărturie doar o eboșă a lui Sava, care s-a păstrat din întîmplare la mine și care constituie o schiță de idei, executată în trăsături de tușuri frumos colorate, avînd farmecul spontaneității și parfumul epocii în care a fost făcută. Schițele elaborate de noi s-au rătăcit ori s-au distrus. Boala lui Sava și moartea survenită pe neașteptate au curmat și acest proiect realizat doar pe hîrtie, completînd parcă destinul trist al celeilalte neîmpliniri ce ne-a lăsat amarul gust adesea repetat al neputinței.

Victor Ion Popa a avut asupră-mi o considerabilă influență privind însăși opțiunea pentru profesiunea mea de mai tîrziu, scenografia interesîndu-mă încă de pe vremea cînd eram elevă de liceu, fiind un neobosit și pasionat spectator al teatrului de bună calitate din Cernăuți, cu care Victor Ion Popa colabora și pe care l-a condus între 1926—1929. Toate spectacolele din acea perioadă purtau pecetea animatorului și directorului. Abordînd un repertoriu modern într-o factură ce atunci mi se părea de avangardă, teatrul a exercitat asupra mea o fascinație puternică. Tot Victor Ion Popa mi-a deschis, în anii primei mele tinereți, gustul și dragostea și pentru teatrul de păpuși. Mai tîrziu, sub influența păpușarilor cehi și a lui Serghei Obrazțov, am pus bazele Teatrului «Țăndărică», întîiul nostru teatru de marionete cu trupă și sală proprie, pe care l-am condus timp de patru ani.

Înainte de a realiza, tot împreună cu Alexandru Brătășanu, scenografia celor două ultime puneri în scenă ale lui Victor Ion Popa — «Discipolul diavolului» de G. B. Shaw și «Celebrii Cavendish» de Edna Ferber și G. Kaufman (ambele la «Teatrul Nostru»), drumurile noastre s-au încrucișat pe un alt tărîm, în jurul anilor 1937—38, ca realizatori ai unor pavilioane și expoziții cu caracter social-cultural. Ne-am întîlnit — oricît de ciudat s-ar părea — cu Victor Ion Popa în calitate de decorator ce-și cîștiga în anii aceia o parte din existență prin lucrări în lemn, sticlă și fier forjat — executate de el personal nu numai ca proiectant și care erau destinate înfrumusețării acestor pavilioane în țară și în străinătate. Am scris într-un text publicat în anii din urmă în memoria sa: «În febra zilelor premergătoare deschiderii expoziției, am petrecut împreună multe ore nocturne și matinale la fața locului, iar discuțiile dintre noi, alternînd de la probleme de ordin imediat la altele „de principiu", erau pe cît de încinse, pe atît de pline de farmec».

Cu același prilej, referitor la colaborarea noastră de la «Teatrul Nostru», spuneam: «. . . a existat acea mult rîvnită și dificil realizabilă armonie între regizor și scenografi, cu atît mai demnă de relevat cu cît era vorba despre conlucrarea unui maestru consacrat cu doi tineri ce abia atunci își exersau primii pași în ale meseriei. Datorită afirmării sale multilaterale, Victor Ion Popa face parte din familia generoasă a valorilor autentice ale creației spirituale românești cu care, alături de Ion Sava și atîtea alte talente ce gravitau atunci în jurul teatrului, se poate mîndri generația căreia i-a aparținut».

ELENA PĂTRĂȘCANU VEAKIS

* V.I. Popa: Mic îndreptar de teatru (sub îngrijirea lui Virgil Petrovici), Editura Mihai Eminescu, București, 1977.

scenografi de teatru

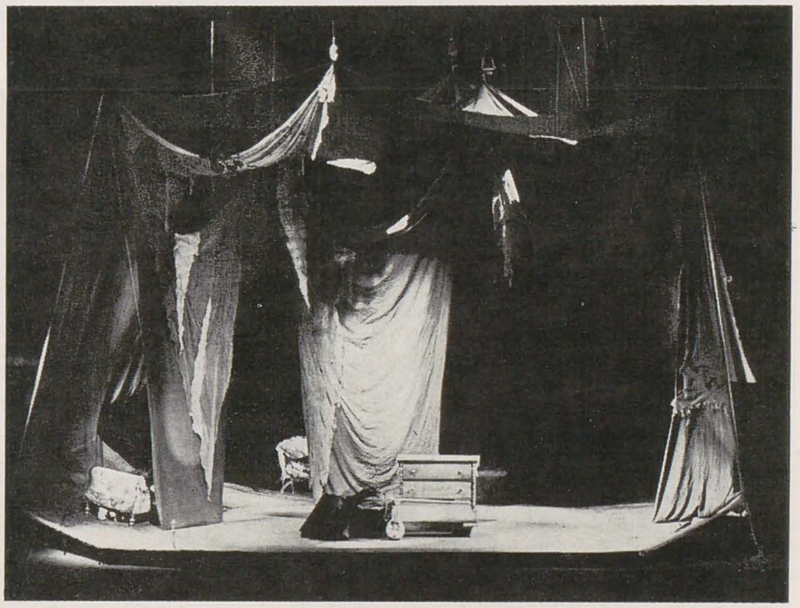
Socotind că sarcina ce le revine este aceea de a găsi *metafora plastică*, prin care să fie subliniate evenimentele dramatice ce scot în evidență conținutul ideologic al piesei, scenografii pornesc în conceperea operei lor de la studiul aprofundat al « textului », spre a putea reconstitui ambianța scenică, necesară pentru dezvoltarea dinamicii conflictuale.

Prin importanța pe care o acordă detaliului semnificativ, elementului care sugerează, care poartă în el amprenta eroului dramatic, ei evocă, comentează, reliefează, selectează imaginea scenică. Artă de sinteză, scenografia se afirmă în evoluția școlii românești de teatru ca un stimul creator pentru celelalte componente ale spectacolului — în principal, arta regiei, interpretarea actoricească. În modul de a « gîndi » decorul, actorul este considerat ca parte componentă în compoziție, folosindu-i prezența pentru sugerarea spațiului.

Deși diferă în procedee și maniere de execuție, scenografia românească în totalitatea ei are un caracter unitar. Bazîndu-se pe reflectarea activă a realității obiective și pe o activă participare în cotidian, creatorii resping copia, îmbrățișînd interpretarea, propunînd ipostaze contemporane, venind în întîmpinarea spectatorului printr-o înțelegere profundă a problemelor ridicate de text, printr-o lectură actuală. Detașîndu-se deliberat de concepțiile veriste care-și făcuseră loc la un moment dat la noi, ei resping ilustrativul banal ca și iluzionismul steril al formelor în sine, refuzînd descriptivismul tributar documentarismului scolastic, ocolesc mimetismul procedeelor artelor surori.

O caracteristică a scenografiei noastre este preocuparea permanentă și dominantă de a exprima scenografic « spațiul de spectacol », potrivit concepției că acesta cuprinde atît « spațiul de emisie » cît și cel de « recepție ». De aici au rezultat proiecte și realizări ale unor săli care să permită creatorilor obținerea unor spații de spectacole potrivite cu necesitățile actului dramatic, scenografia participînd alături de celelalte componente în mod activ, fiind concepută ca un *act plastic*.

Există între scenografii noștri prezențe notabile, cu realizări deosebite în țară și peste hotare, care-și pun pecetea de marcă a calității pe creațiile lor. Unul dintre aceștia este arhitectul-scenograf, regizor, actor de teatru și de film *Liviu Ciulei*. Încercînd să definim profilul lui Ciulei scenograf de teatru, este relevant să citām propriile sale declarații cu ocazia spectacolului « Cum vă place » pentru a descoperi concepția care a generat o scenografie, prag important pentru teatrul nostru: « Pe Shakespeare puțin l-a interesat conflictul, pe care l-a împrumutat din nuvela lui Lodge,



1

,,Rosalynde''. El i-a servit doar ca temă pe care și-a arhitecturizat poezia lui filosofică. Puțin l-a interesat verosimilitatea pădurii din Ardeni. . . ». Liviu Ciulei nu vrea o reconstituire a unui loc aidoma cu cel al epocii, ci evocarea unui climat moral în care se prefigurează condițiile de viață ale unei societăți.

Modalitatea sa de concepere și de realizare a metaforei plastice se relevă prin calitatea emoțională a imaginii, prin structurarea spațiului scenic cu ajutorul unor elemente capabile să capete sensuri și funcții multiple, dar care în același timp se adună într-un « dispozitiv » care funcționează ca un tot unitar. Imaginînd un dispozitiv scenic pentru piesa istorică « Vlaicu Vodă » (în regia lui Gheorghe Jora), Ciulei utilizează detaliul arhitectural al « istoriei românești », nu cel al epocii precise cînd se petrece acțiunea. Decorul funcționează de-a lungul spectacolului ca un tot. Deși, din necesități funcționale, acesta se « desface » și se « asamblează » pe rînd în diferite ipostaze, ni se înfățișează permanent ca o entitate plastică. Utilizînd ca material dominant lemnul natur, în care detaliul constructiv devine alfabet pentru metafora plastică, creatorul realizează nota de sobrietate necesară desfășurării dramatice a evenimentelor.

Dacă Ciulei concepe un spectacol ca regizor, iar metafora plastică nu se desprinde cu ușurință pentru a fi preluată, poate datorită faptului că ea se face prezentă doar ca senzație și nu ca imagine, atunci Ciulei procedează și la conceperea scenografiei. Decorul pentru spectacolul cu piesa « Pescărușul » este un exemplu în acest sens. Ciulei simte nevoia să creeze în sală, încă înaintea apariției « semnului de început », ambianța necesară desăvîrșirii actului de comuniune între participanții la ceremonia spectacolului. La intrarea în teatru spectatorii sînt întîmpinați de sunetele unei muzici pe care fără voie o cauți. E în sală. În mijlocul spațiului de joc stau grupați bărbați și femei care cîntă; acest « cor » se împletește organic cu elementele plastice, devenind parte integrantă a metaforei spectacolului. Odată ajunși în sală, spectatorii sînt introduși pe nesimțite în lumea eroilor, căpătînd senzația exactă a climatului moral în care trăiesc, a condițiilor lor de viață. Aportul său se extinde pe nesimțite, elementele de scenografie apar ca la prima mînă, neostentativ. Pe parcurs, prin împliniri ingenioase, decorul capătă contur, ca să se estompeze apoi în fața spectatorilor, așa cum a apărut. Varietatea soluțiilor pe care le propune de fiecare dată, ca și un înalt profesionalism, ni se dezvăluie în scenografia creată pentru « O scrisoare pierdută », pentru care semnează, de asemenea, și regia. Tronînd peste funcționalele ambianțe de joc, născute din desfășurarea acțiunii, stă elementul simbol ce sugerează o coroană, coroana burgheziei în ascensiune. Prin abundența barocă a desenului, prin amănuntul ilogic al detaliului, stridența coloritului și volumul ieșit din scară, coroana strivește pe eroii ce se cred ocrotiți de ea, prin ea aceștia se arată că aparțin unei lumi, o lume coruptă și pretențioasă.

Interdependența dintre regie și scenografie, care devine cînd stimul, cînd parte integrantă a concepției regizorale, poate fi remarcată în decorul pentru « Azilul de noapte » de Maxim Gorki. Spectacolul a fost realizat pe scena Studioului Teatrului Lucia Sturdza Bulandra. Spațiul de joc se prezintă ca o platformă înconjurată pe trei părți de public. Creatorii (în acest caz un cuvînt greu l-a avut regia) au concentrat elementele de joc, cu caracter definitoriu pentru ambianța dramatică, pe planul orizontal, o parte din funcționalitatea necesară desfășurării acțiunii fiind lăsată peretelui de fund. Definirea spațiului moral, necesar cristalizării climatului moral, este lăsată însă în întregime labirintului creat de volumele plasate pe planul orizontal, care reușește să ne dea senzația « gropii » în care trăiesc acești oameni cu mai mare putere decît ar fi putut s-o facă clasicii pereți ai vechilor montări. Detaliile fiecărui volum « piedică » în calea personajelor sînt un prilej oferit actorilor pentru dezvăluirea « accentelor » și « accidentelor » caracterizante ale eroilor. Stricta circulație (și parcă unica posibilă), oferită de amplasamentul de neclintit al « culcușurilor » fiecărui erou în parte, accentuează singurătatea lor, deși sînt în grup, descoperind o stranie legătură între obiecte și existența lor, între fixitatea acestora și imposibilitatea « evadării » omului.

Făcînd parte din familia artelor plastice, prin schițele și machetele ce se realizează, în mod curent operele scenografice pot fi supuse unor criterii estetice de valoare. Există însă scenografii care se contopesc într-atît cu imaginea totală a spectacolului, încît desprinderea lor din întreg duce la negarea participării lor la întreg și de asemenea la descompunerea întregului. Deci « existența simultană » a componentelor spectacolului îl face mai valoros și judecata separată a acestora trebuie să țină seama de prezența lor în momentul de *topire*. Realizînd decorul pentru piesa « Interviu » de Ecaterina Oproiu, scenograful *Mihai Mădescu* (regia Cătălina Buzoianu) imaginează un spațiu de joc (platou de televiziune), utilizînd elemente de sugestie proprii timpului. Valoarea acestei montări nu poate fi

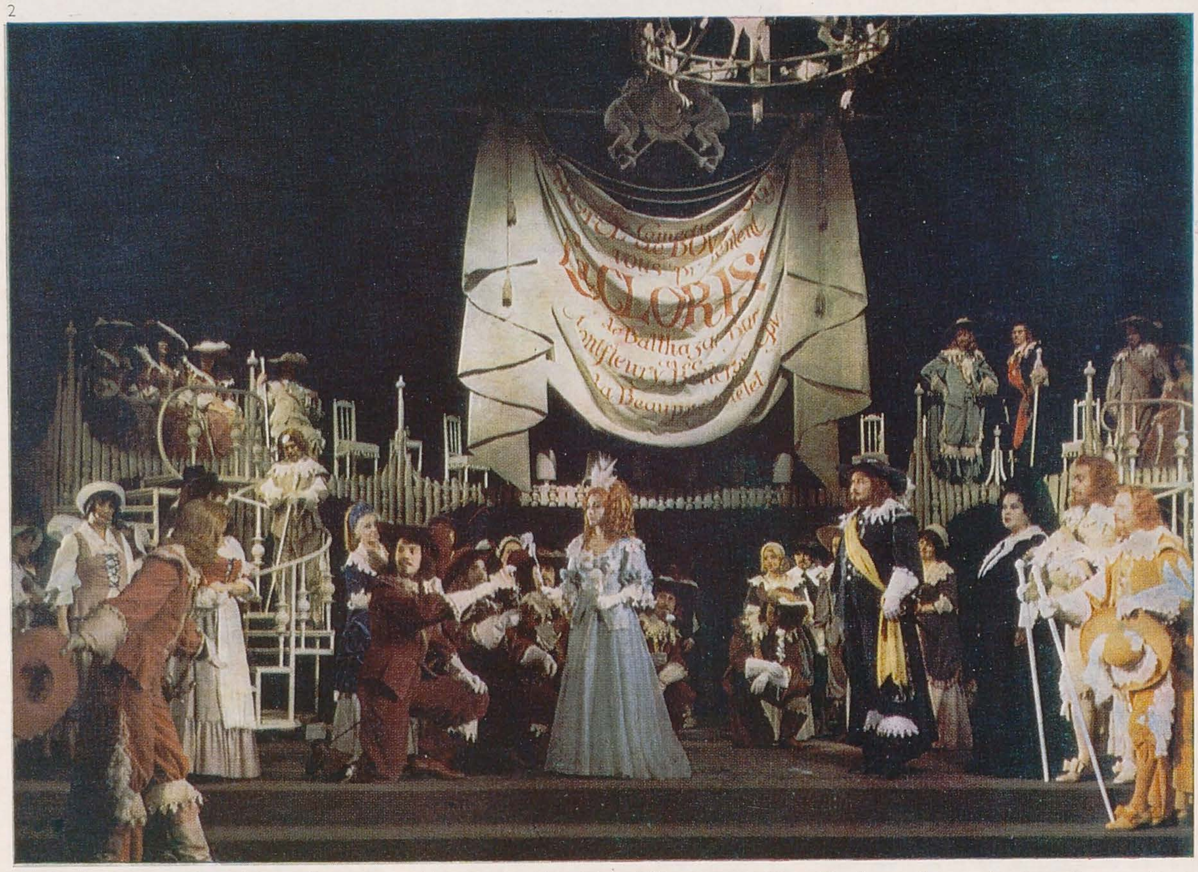
judecată însă decît privind în ansamblu întreg spectacolul, variatele soluții pe care le propun cei doi creatori făcînd parte integrantă din metafora revelatoare a ideii dramaturgului.

Alegem din scenografia arhitectului-scenograf *Paul Bortnovschi* două din ultimele sale realizări. De numele său se leagă numeroase spectacole remarcabile. De fiecare dată, cu o nouă premieră, ni se descoperă ca un cercetător în domeniu, aducînd o nouă și inedită experiență de teatru, de la propunerea unei noi ipostaze a spațiului de spectacol (de altfel este coautor al unor modificări de structură ale unor săli de teatru) pînă la o nouă modalitate de exprimare a dinamicii interioare a actului dramatic. Decorul pentru piesa românească «Danton» de Camil Petrescu (în regia lui Horea Popescu) ne relevă concepția sa că scenografia este un component al spectacolului și nu un simplu cadru plastic.

Rigoarea detaliului, epurarea liniei de adaosul pleonastic în exprimarea formei sînt caracteristici prin care creatorul se distinge; el crede în puterea spectatorului de a discerne ceea ce este permanent în trecut, dîndu-i astfel posibilitatea să descopere «adevărul» pe care-l conține textul. Dispozitivul său refuză spectacularul, efectul teatral este îndepărtat voit, eliminînd plusurile stînjenitoare, pentru ca jocul să se desfășoare eliberat de un limbaj convențional, dînd în acest fel un caracter de autenticitate contemporană.

Pentru decorul piesei «Căsătoria» de N. Gogol (în regia Sandei Manu), realizat pe scena a doua a Teatrului Național din București, din dorința unei comunicări integrale, trecînd uneori cu imaginea peste puterea textului, Bortnovschi împreună cu Elena Pătrășcanu, creatoarea costumelor, supralicitează emoția prin invenții arbitrare și burlești, făcînd pentru fiecare nouă ipostază a spațiului de joc risipă de culoare, detalii ale epocii capătă un nou potențial, fiind introduse cu scopul de a da un caracter de autenticitate ansamblului spectacolului.

2



Aria scenografiei noastre cuprinde personalități cu o mare experiență în domeniu, exemplu pentru generațiile tinere. *Elena Pătrășcanu Veakis*, fostă profesoară la Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu» din București, la secția de scenografie, se relevă prin rezolvări echilibrate și pline de gust, cu reușite certe în încercarea de a transpune în universul scenic universul dramatic al piesei.

Scenografia piesei «Scorpia îmblînzită» (în regia lui Mihai Berechet) se remarcă prin modul cum sînt concepute structurarea spațiului și utilizarea detaliului cu semnificații istorice. Utilizînd o manieră barocă în aglomerarea elementelor, redate într-o grafie arhitecturală cu tentă rinascentistă, subliniază cu o fină ironie epoca, ocolind ilustrativul provocat de un documentarism sec.

Detaliul epocii își găsește în decor și costum ponderea exactă. Prin sublinierea caracterelor semnificante scenografia ne descoperă convenția pentru a putea «înota» în ea. Păpuși ieșite din scară sparg raportul cu omul de pe scenă, pentru a nu exista posibilitatea unei înțelegeri false a universului dramatic, parcă atrăgîndu-ne atenția că în fața noastră se desfășoară o întîmplare contemporană în haine de epocă.

Făcînd parte din aceeași familie, concepînd structurarea spațiului în mod arhitectural și umplerea acestuia cu elemente sculpturale, expresive, încărcate de sensuri, arhitectul-scenograf *Dan Jitianu* realizează două montări demne de remarcat la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra: «Hedda Gabler» de H. Ibsen (regia Cătălina Buzoianu) și «Lungul drum al zilei către noapte» de Eugen O'Neill (regia Liviu Ciulei).

Desigur că pictura ca formație lasă urme în realizările unui scenograf. Datorită secției de scenografie din cadrul institutului de arte plastice, o bună parte din scenografii noștri își arată apartenența, fără ca prin asta să dăuneze realizărilor lor. Ei se servesc de culoare pentru a dezvălui un univers care emoționează, care se adresează sensibilității contînd pe senzație mai mult decît pe idee. Ei folosesc o culoare plină de poezie, vibrantă, cu tușe subliniate de lumină și umbră, fără demarcări precise. Scenograful *Mihai Tofan* realizează pentru piesa «Cyrano de Bergerac» de Edmond Rostand (în regia lui Alexandru Toscani), la Teatrul Național din București, un decor în care accentul cade pe compoziția cerută de fabula dramatică, dar cu mijloace picturale. El realizează metafora plastică printr-o cromatică personală, integrîndu-se concepției regizorale, subsumîndu-se mai mult prin senzații create de culoare decît prin structurarea spațiului de joc.

O neașteptată organizare a spațiului de spectacol în care decorul apare ca «obiect teatral», capabil să încorporeze universul dramatic, întîlnim în realizările scenografului *Ion Popescu-Udriște:* «Trei surori» pe scena Teatrului de Comedie (în regia lui Lucian Giurchescu) și «Romulus cel Mare» de Friedrich Dürrenmatt (în regia Sandei Manu) pe scena Teatrului Național din București. El cultivă o imagine intens expresivă, rezultat al dorinței scenografului Popescu-Udriște de a obține o totală comunicare cu publicul, realul fiind cuprins într-o rețea de detalii.

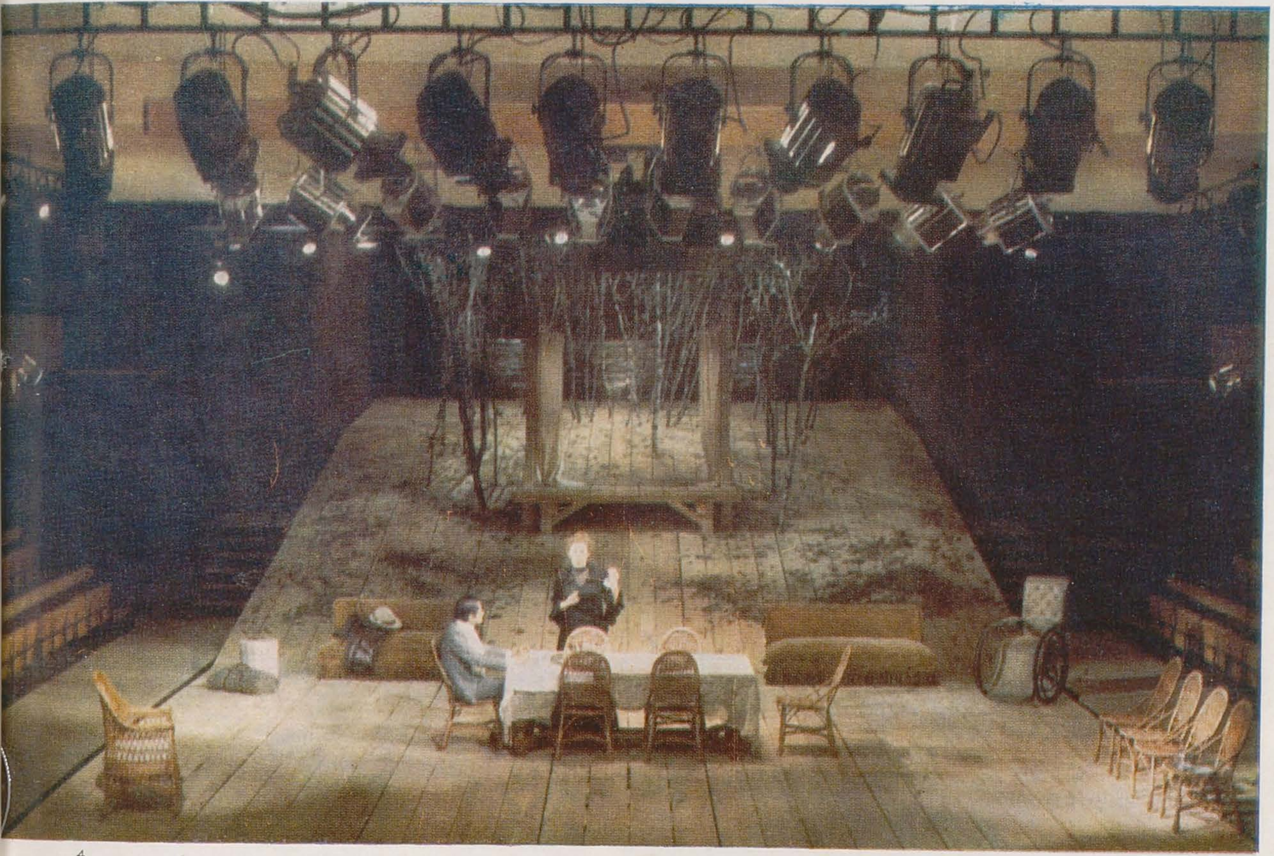
El refuză teatrul document, tendința de contemporanizare ce se întrezărește în realizările sale o obține dînd elementelor scenografice semnificații esențiale, utilizînd «semnul» plastic pentru valorificarea convenției, acceptînd formula de sinteză a teatrului ca un criteriu de creație.

Din generația tinerilor absolvenți se remarcă prin lucrările sale de început *Octavian Dibrov:* «Regele Ioan» de William Shakespeare (regia Letiția Popa) și «Descăpățînarea» de Alexandru Sever (regia Tudor Mărăscu). De o maturitate surprinzătoare, scenografia pentru piesa shakespeareană ne descoperă o gîndire riguroasă, exprimată prin documentul strict, semn al recunoașterii și în același timp al «eliberării» de istorie, permițînd privirea spre contemporaneitate, alăturarea evenimentelor din trecut celor de azi. Urmărind îndeaproape textul, într-o sinteză organică cu concepția tînărului regizor Tudor Mărăscu, lucrarea a doua a lui Dibrov ne prezintă un moment semnificativ pentru colaborarea dintre doi creatori. Decorul și costumul comentează epoca prin detalii pline de subtilitate, însoțind astfel acțiunea cu comentarii plastice discrete dar pline de sensul modern al concepției despre rostul spectacolului de teatru.

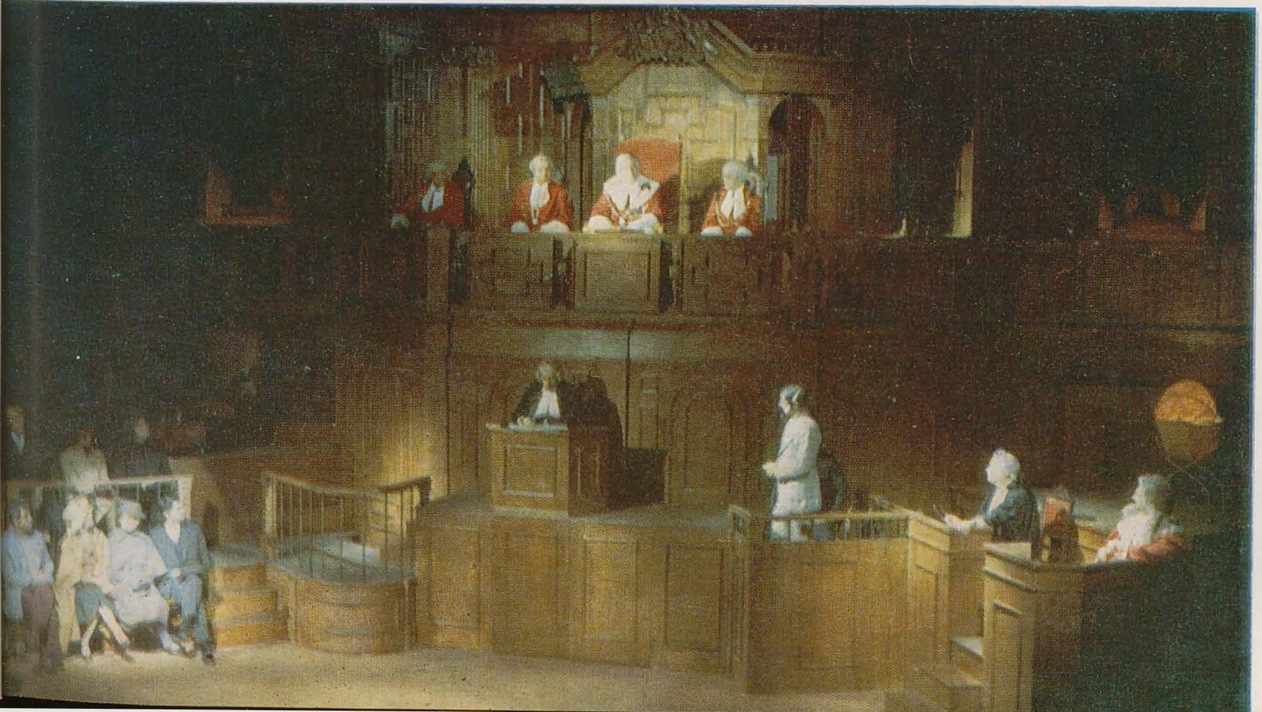
Dacă am încercat să creionez cîteva profiluri ale colegilor mei, avînd ca punct de plecare ansamblul unui spectacol teatral și raportul dintre acesta și scenografia lui, cred că este util (dacă nu și obligatoriu) să mă supun eu însumi cercetării, autoanalizei, fapt care poate să pună încă mai bine în lumină o atitudine, atitudinea unuia dintre «coautorii» spectacolului. Drept care mă voi referi la scenografia semnată de mine la spectacolul cu «Puterea întunericului» de Lev Tolstoi, pe scena Teatrului «Victor Ion Popa» din Bîrlad, în regia Mușatei Mucenic.

Decorul a fost conceput într-un spațiu îngrădit de trunchiuri de copaci, pregătiți pentru ardere. Copacii tăiați și culcați, îngrădire cu funcționalitate dramatică, sugerează o groapă fără ieșire, «eliberarea» fiind posibilă doar prin sacrificiu, prin ardere. Suprafețele orizontale, pla-

3



4
5



fonul și podeaua casei, sînt străpunse de goluri: cale de contact cu lumina. *Scăparea* și *întunericul*, *condamnarea* le-am dorit semne pentru definirea universului închis al lumii eroilor lui Tolstoi, ca trei trepte ale existenței: în aer, pe pămînt și în pămînt.
Spectacolul depășește clipa, cuprinzînd timpul fără limită, spațializează suprafața de joc estompîndu-i hotarele, dînd libertate, celui căruia i se adresează, să-și poată alcătui universul propriu, potrivit cu înțelegerea pe care o are și mai mult chiar.
Înțelegînd sensul actului dramatic, scenograful participă, prin actul său plastic, pe direcția sarcinii primordiale a teatrului în special și a artei în general, la răspîndirea chemării omenirii la comuniunea universală. Deși aparținem națiunilor prin naștere, mai mult decît în alte domenii de creație, în domeniul teatrului ne recunoaștem unii pe ceilalți după modul cum transmitem noblețea ideilor, după mijloacele comune de comunicare, după entuziasmul cu care îmbrățișăm binele și ostracizăm răul, după vibrația sensibilității noastre, cînd emoția trezește în noi ecouri îndepărtate ale unei purități de care cu greu ne aducem aminte.
Orice imagine scenografică este un rezumat simbolic al ideii pe care și-o face creatorul despre lumea imaginată de autor, lumea senzațiilor vii, care se mișcă într-un spațiu și într-o ordine descoperite de el, expresie a propriilor sale năzuințe.
Teatrul născut din îmbinarea sensibilității mai multor creatori realizează imaginea unor experiențe de viață cu scopul de a dezvălui că realitatea perenă, cu care ne ciocnim, conține universul.
Dacă urmărim scurgerea timpului, formele acestei realizări par să se schimbe. Dar ceea ce se schimbă de fapt sînt doar modalitățile prin care fiecare om al timpului său ia contact cu variatele aparențe sub care această realitate se prezintă.
Puterea de sinteză cu care trebuie să fie dotat realizatorul imaginii scenice, *reconstituire a lumii «eroilor» în plenitudinea valorilor ei spirituale*, nu poate fi comparată cu nici o altă putere necesară creatorilor din alt domeniu.
Trebuie să trăim intens epoca ce ne-a născut pentru a putea înțelege epocile în care ne transpunem pentru a crea o lume a timpului scenic.
Și aceste trăiri nu au valoare decît prin legăturile secrete ce există între eroii care evoluează în ambianțe complexe și niciodată asemănătoare, necesare creării metaforei plastice ce dorește să traducă în imagini sentimente universale de o neasemuită simplitate.

TRAIAN NIȚESCU

costumul în film

Îndeplinind un complex de funcții cu caracter preponderent semantic, costumul — categorie de produse ale inventivității umane care participă, prin specificitatea lor, la realizarea stilului de viață al unei societăți — introdus într-un alt sistem decît sistemele cărora în mod natural le aparține, se adaptează unor relații noi care conferă funcțiilor sale noi semnificații. Vom avea în vedere lucrul acesta supunînd cercetării condiția costumului în creația cinematografică, pornind de la faptul că, aparținînd formelor plastice, costumul participă nemijlocit la procesul de evoluare a scenariului literar, în conformitate cu viziunea artistică a decupajului regizoral, în spectacol. Așadar, scenografia — cu elementele sale distincte de bază: decor și costum — se integrează concepției unitare regizorale a spectacolului.
Unitatea de concepție a spectacolului impune corespondența organică între stilul filmului în anasamblu și stilul, formularea scenografică. Expunîndu-ne opiniile și aprecierile, nu putem să nu ne referim la propria noastră activitate practică de creație, de unde, inevitabil, timbrul de mărturisire a unui crez profesional și artistic.
Între costumul « în viață » și costumul « în film » este o paralelă de bază, ținînd de funcțiile sale originale și de efectele îndeplinirii lor. Ca și în viață, în film costumul este legat direct de persoana (sau personajul) care îl poartă, constituie un element activ în relațiile interumane (interpersonaje) și participă la re-crearea unei atmosfere, unei ambianțe, unui timp, unui spațiu, unor procese evocate, se poate spune unui « stil al societății ». Și, cum fiecare epocă își are și o cromatică a ei, în filmul color, în special, acest lucru, reflectat judicios în costum, ajută să se re-creeze ambianța și atmosfera timpului evocat. Atunci culoarea depășește condiția cromatică și devine sens. Ca să ajute procesului artistic al filmului, costumul trebuie să țină seama în primul rînd de relația decor-costum. El devine parte integrantă a plasticii pentru stabilirea paletei generale în filmul în culori. În filmul alb-negru, costumul trebuie să evite o grafie agresivă, confuză, care ar tulbura prin suprapunere grafia decorului alb-negru. Deopotrivă, însă, costumul filmului în culori cît și cel al filmului alb-negru nu trebuie gîndit numai în raport cu decorul de interior (real sau construit) cît mai ales în funcție de scenele care se filmează în exterior, în natură, unde obiectele sînt reale, concrete, și nu pot fi provocate sau formulate stilistic voit schematic ca în teatru. Rareori și numai în filmul de experiment, decorul în exterior a fost provocat printr-o anume dirijare cromatică (la Antonioni de exemplu), dar și atunci pe o arie restrînsă. În filmele obișnuite sau de o largă respirație, peisajul, cu toată intervenția și virtuozitatea artistică operatoricească, rămîne « natură ».
Costumul poate fi esențializat, poate să fie lipsit de orice ornament nefuncțional, dar nu poate trece în alt tărîm de formulare artistică decît în funcție de decorul în care se mișcă. E necesar să subliniem că ceea ce se poate petrece pe scena unui teatru nu se poate realiza decît într-un film « suprarealist » sau « nonconformist ». De aceea, relația costum-ambient natural obligă la o condiție de relatare a costumului alta decît în teatru, deci la o condiție specifică filmului. Cromatic, costumele care, prin racord dramaturgic, filmează și în exterior, trebuie să țină seama, în afară de locul unde se filmează, de anotimpul în care se filmează, pentru a se putea încadra în paleta coloristică dinainte stabilită a filmului. În film este necesar să se stabilească o culoare matcă și alte două-trei culori complementare în a căror valorații să se miște cromatica veșmintelor. Culoarea de bază este aleasă de obicei ca o necesitate dramatică. Caracterul filmului, textul, epoca, decupajul determină această alegere. Raportate ei, celelalte culori nu trebuie prin cîmpuri cromatice independente să fie prea evidente. Conturul acestor cîmpuri cromatice să nu se citească flagrant, ci să se topească unul în celălalt. În film, figurația fiind foarte numeroasă, cîmpurile cromatice individuale prea evidente ar tulbura senzația « de întreg », ar anihila o ambianță, voit urmărită cromatic — ca o anume stare psihologică. Pelicula flatînd culoarea face contrastele cromatice prea evidente și din experiența mea modestă am constatat că e mai bine să greșești prin discreție decît prin agresivitate cromatică. Formularea cromatică depinde bineînțeles și de epoca în care se petrece acțiunea filmului cît și de condiția socială a personajelor. Un caracter general de opulență cromatică, de voluptate de culori calde, trebuia, de pildă, să ilustreze costumele de influență « renascentistă » (filmul Mihai Viteazul) față de simplitatea și hieratismul culorilor costumelor valahe.
Problema culorii care urma să fie întrebuințată pentru costumele dacilor (filmul Dacii) a pus serioase probleme. În realiefurile de pe Columnă, de pe metopele de la Adamclissi ori alte descoperiri arheologice nu se puteau găsi argumente pentru o cromatică ce urma să fie adoptată. Argumentul a venit pe altă cale: a tradiției, a structurii cromatice a acestui popor, determinată de legătura lui indestructibilă cu glia.
S-au vopsit fire de lînă și cînepă în culori presupuse a fi fost vopsite cu elemente de culori vegetale. S-au legat aceste culori cromatice de pămînt, pietre, iarbă verde arsă și deseori în film personajele contopite cu natura se identificau într-atît spațiului peisagistic încît nu erau perceptibile decît în momentul cînd începeau să se deplaseze. Pelerinele dacilor în formă dreptunghiulară, țesute la război manual, din fire vopsite în ocru și pămînturi (ca de altfel toate costumele eroilor principali daci) au fost re și revopsite de nenumărate ori, pînă s-a ajuns la acest rezultat, contopirea cu peisajul. Astfel, condiția cromatică a demonstrat un act istoric servind ideii de permanență și de aderare totală a neamului nostru la acest pămînt.
În filmul istoric — la care ne referim cu preponderență — un fapt important îl constituie realizarea corespondenței dintre personajul-erou și imaginea lui existentă în conștiința colectivității.
Dramaturgia filmului Dacii mă obliga ca, în afara costumelor de luptă, să realizez costumele unor condiții sociale variate, costume obișnuite sau ocazionale, festive, pe care nici o documentație nu putea să mi le ofere. Și totuși această lume trebuia creată și făcută veridică, corespunzînd așteptărilor și imaginației spectatorilor. Trebuiau arătați un rege dac pe tron, o prințesă dacă, un preot dac, nobilime și căpetenii militare. Un rege dac pe front nu trebuie să semene, prin analogie, cu regii convenționali pe care îi regăseam în superproducțiile lumii antice. Deci, peste cămașa țesută de lînă, nealbită, peste opincile asemănătoare celor de azi, Decebal pe tron purta o mantie așezată pe umăr ca un strai țărănesc din țesătură de mînă și care avea culoarea pîinii coapte. Mărginită de un chenar lat negru (prevestitor al unui destin tragic) — am ținut seamă de cîte ori a fost util de funcția simbolică a culorii — și brodată cu fir de aur, ca o condiție a exprimării « regalității »,

1

2

3

această broderie se lega plastic de coiful de aur dacic. Acest coif, anterior perioadei lui Decebal, piesă arheologică celebră de altfel, nu a fost ales numai pentru frumusețea sa ornamentală, ci pentru faptul că purta în el însemne de putere războinică și religioasă în același timp. Însemn al cumulului pe care puterea regalității îl reprezenta.

O problemă deosebită a constituit costumul marelui preot. Personajul «l-am gîndit» în ideea de înțelepciune în fața adevărului vieții și a nemuririi. Urma să găsesc forma acestui veșmînt care să fie în afara timpului, să conțină un element de vestimentație cu încărcătură simbolică păstrată și transmisă din generație în generație. Concretizarea mi-a fost sugerată de fotografia unui bătrîn țăran din Maramureș care, cu mîna pe creștetul copilului de lîngă el, părea că trece liniștea, echilibrul și înțelepciunea acumulată vieții viitoare de lîngă el, a copilului. Bătrînul purta un dreptunghi de pănură albă țesută din lînă peste costumul lui alb. Am preluat numai dreptunghiul alb de lînă din acest costum, așezîndu-l peste o tunică lungă care nu era a unei epoci precise, ci concretiza ideea de echilibru, de puritate, de nemurire.

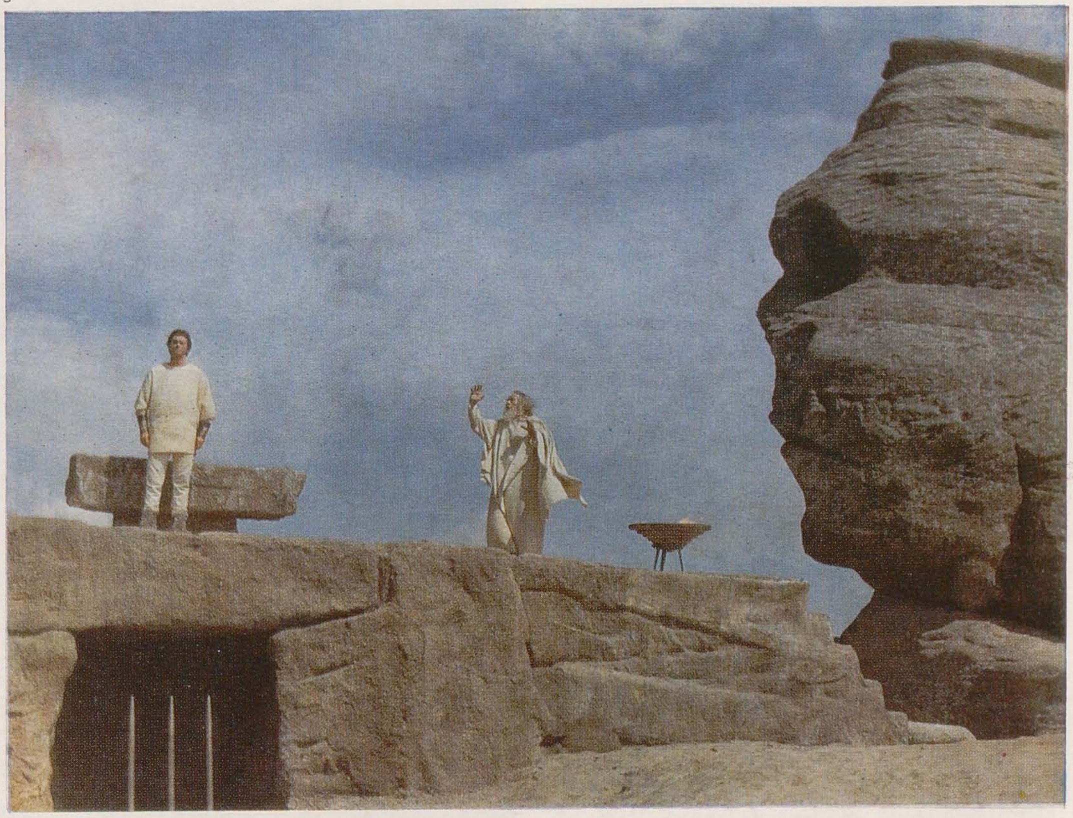
Tot în acest film am vrut să demonstrez, prin unele elemente de costum, ideea de permanență. Am justificat această idee prin integrarea în ornamentația costumului fiicei lui Decebal a altiței. Acest ornament, care a avut la origine poate un sens etic, social, religios (astăzi rămas ornament), l-am descoperit pe statuetele de la Cîrna și în portul țărăncilor de azi. El a trecut de-a lungul milenilor, rezistînd timpului.

Din asemenea exemple care pot fi la nesfîrșit multiplicate rezultă, cred, diversitatea și complexitatea de semnificații pe care o are costumul în opera cinematografică Pentru. că, de pildă, costumul strict documentar este un costum de muzeu, o piesă de muzeu ca multe altele. În film el depășește această condiție. Aparține unui personaj anume. Personajele sînt oameni cu destinele lor, cu evoluția lor dramatică, costumele participînd activ și concret la această evoluție în limitele unui scenariu dat, indiferent de tipul de film, și sînt implicate și integrate scenografiei în ansamblu ca o creație plastică unitară și originală. Vom fi de acord că această creație plastică poate fi percepută prin intermediul peliculei, al imaginii desfășurate în timp. Dar ea exista înainte de a fi imprimată pe peliculă. Iar pentru realizarea concepției care stă la baza scenografiei este determinantă colaborarea strînsă dintre regizor, decorator, operator: filmul este o artă colectivă.

HORTENSIA GEORGESCU

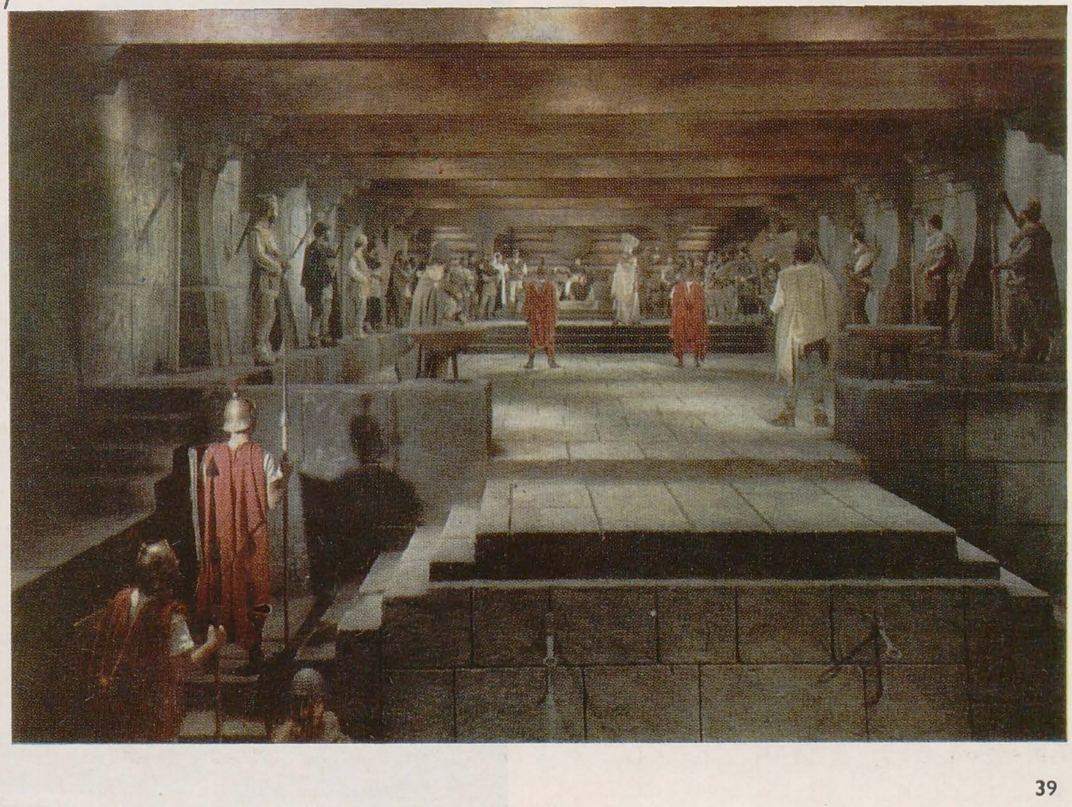
4

5



6

7



filmul de animaţie

1

Aşa cum ne găsim şi noi în mijlocul lucrurilor care ne înconjoară, aşa se găseşte şi orice erou de film sau de teatru faţă de elementele cu care scenograful îl pune în relaţie. Deci scenograful reprezintă, simplu spus, *simţul lumii*. El dă acţiunii personajului o lume care să-i corespundă. Calitatea personajului se identifică cu calitatea lumii evocate căreia îi adaugă noi dimensiuni.

Realizînd cadrul unei realităţi propuse, al unei părţi din lume în care se plasează acţiunea, decorul devine inevitabil sugestia acestei realităţi pentru care scenograful elaborează un întreg sistem de semne convenţionale.

Acţiunea ţine seamă de datele realităţii şi poate fi acţiune exterioară sau acţiune interioară:

1. Acţiunea exterioară se desfăşoară într-un spaţiu definit. Scenografia realizează o ambianţă precisă, care devine neutră în absenţa personajelor. În acest caz scenografia nu solicită o atitudine a privitorului. Cu cît sînt mai multe faptele de povestit, scenografia trebuie să fie mai aproape de realitate ca atare.

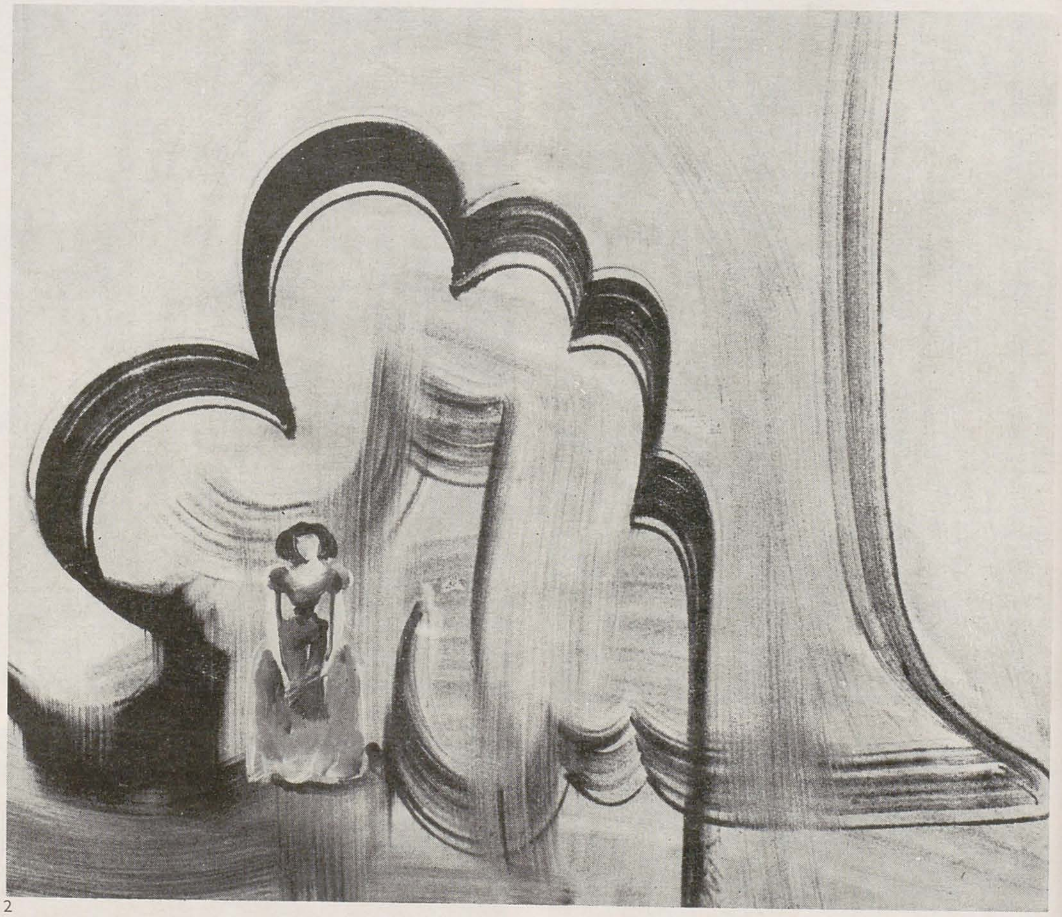
2. Acţiunea interioară se referă la « trăirea » unei realităţi: aici intervine timpul subiectiv, iar scenografia este o sugestie a atmosferei. Decorul impune o atitudine a privitorului care participă la « starea sufletească » a acţiunii. Cu cît faptele întîrzie în ecoul pe care îl provoacă în conştiinţă, cu atît realitatea scenografică trebuie să se apropie de acest ecou în sensul renunţării la neesenţial.

Scenograful este un artist cu intuiţie de psiholog, pentru că trebuie să simtă ce anume alege din confruntarea sa sufletească cu o realitate dată. Este deci în acelaşi timp o problemă de măsură, măsura asigurînd stabilirea unui criteriu de unitate, căruia i se subordonează alegerea tuturor elementelor şi orientarea lor către un singur scop.

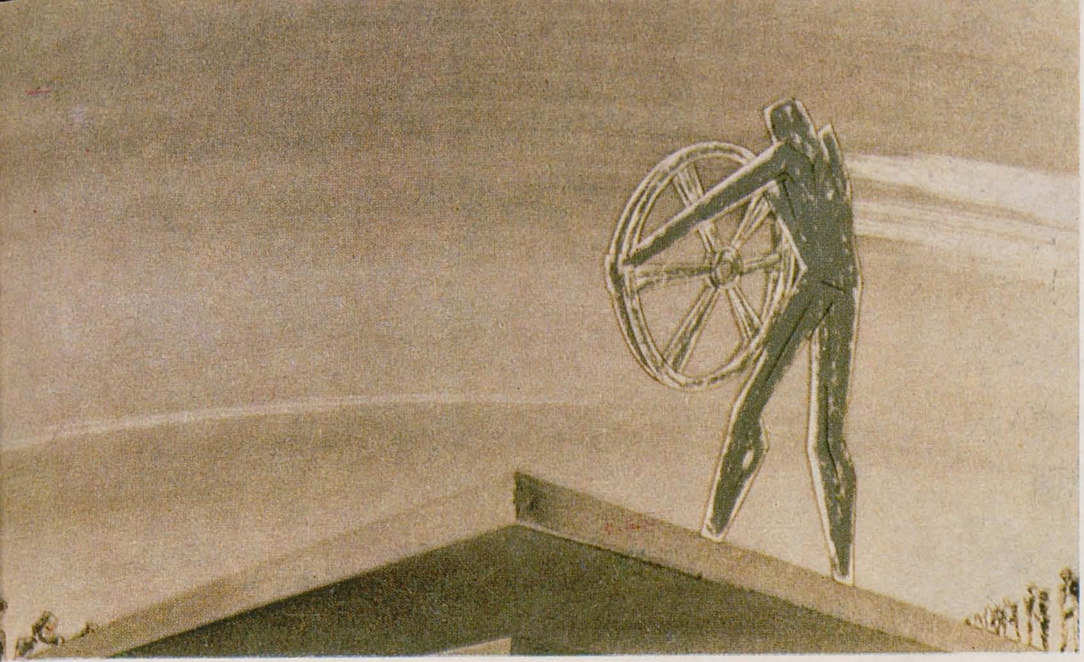
Să nu uităm că marii romaniceri sînt mari scenografi. Eroii lor n-ar fi determinaţi ca indivizi dacă spaţiul, adică decorul în care ei există şi acţionează, n-ar fi un spaţiu dirijat cu bună ştiinţă de creator.

Animaţia împlineşte liricul cu epicul. Are de relatat o exactitate de fapte şi în acelaşi timp trebuie să găsească metafora fiecărui lucru în parte. Ea comportă un proces de decantare a faptelor brute în aşa grad încît mulţimea elementelor care alcătuiesc realitatea să capete calitatea de imponderabilitate. Astfel, realitatea există pentru că este consemnată dar a primit un suflu imaterial, care dăruieşte materiei fizice însuşiri de un ordin mai puţin palpabil. Trupul poate zbura, se poate înfrăţi cu apa, tăcerile se pot auzi, mersul poate sta pe loc, iar orizontul poate fi atins cu mîna fără să-şi micşoreze depărtarea. Realitatea a devenit poetică.

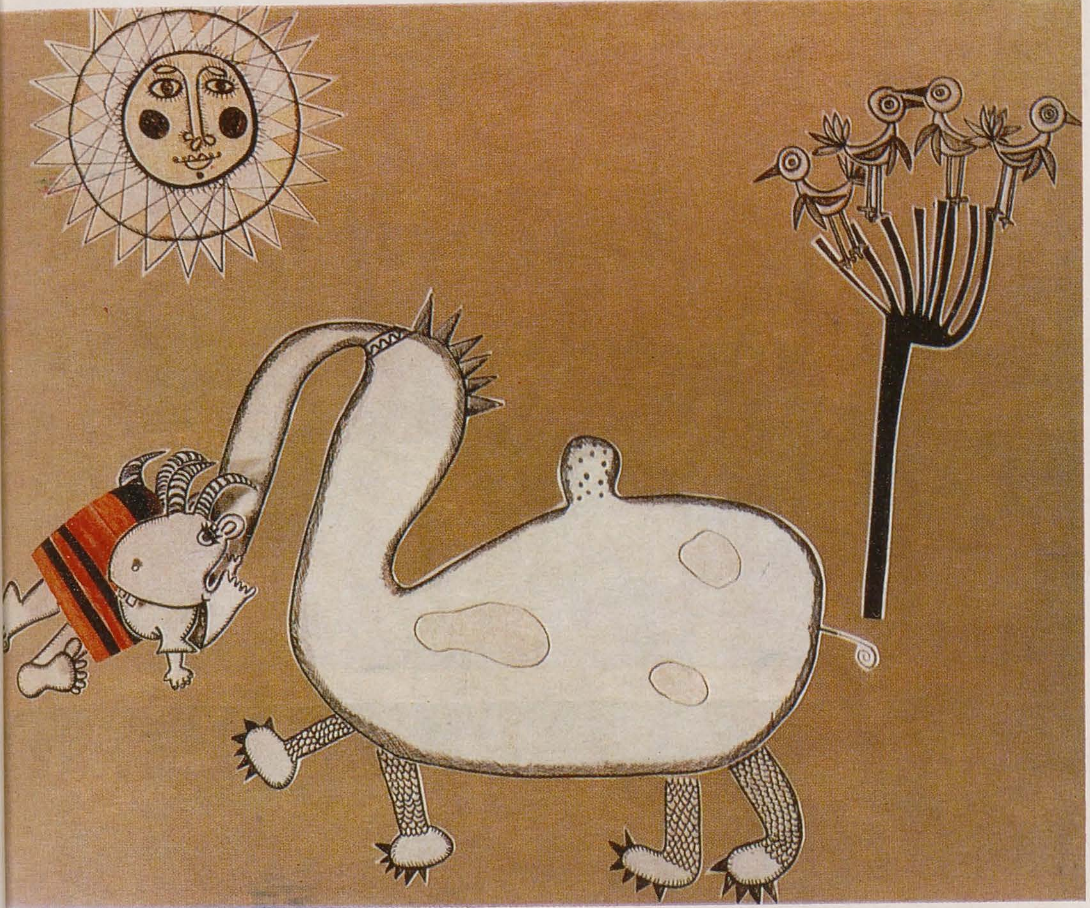
Scenografia în filmul de animaţie este astfel înţeleasă ca un proces de cucerire a spaţiului, care se desfăşoară în mai multe registre. Mai întîi, întîlnim în filmul de desen animat decorul desfăşurat pe un plan, spaţiul fiind aici sugerat prin perspectivă lineară sau cromatică. Întîlnim apoi decoruri realizate pe mai multe planuri, modalitate de expresie specifică filmelor de cartoane decupate care creează o mai acuzată sugestie spaţială. Decorul în volum, întîlnit în filmul cu păpuşi sau obiecte animate, foloseşte un spaţiu plantat cu volume care stabilesc



2
3



4

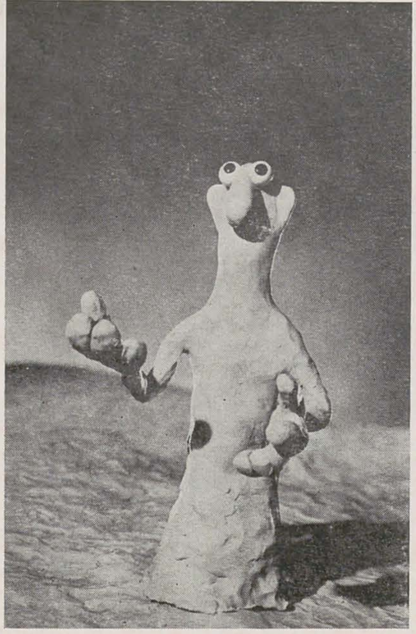


5
6

punctele de joc și determină mișcarea personajelor. Decorul în filmul de animație joacă rolul de *mască*, adică face nevăzută o parte a realității care rămîne subînțeleasă.
Sugerînd spațiul prin forme picturale care se metamorfozează (Sabin Bălașa) sau transformînd ritmurile grafice în arhitectură spațială, creatorul caută de fiecare dată o modalitate plastică cît mai apropiată de ideea filmelor.
În filmele mele, folosind o tehnică gestuală, am căutat să convertesc semnele plastice în semne scenografice. Formele rezultate sper să fie caracterizate de o mare forță expresivă, devenind personaje în planul al doilea al acțiunii.
Scenografia de animație a evoluat de la reprezentarea naturalistă a unor elemente din realitate la o transfigurare a realității, în care obiectele capătă o transfigurare metaforică.
Poate mai bine decît în celelalte sectoare ale creației scenografice, în animație modalitatea cinetică își dezvăluie eficacitatea, utilizarea ei dînd rezultate surprinzătoare. Există în creația lui Laurențiu Sârbu un film de o mare frumusețe plastică intitulat « Șotronul ». Folosind decoruri cu întreaga suprafață animată, el creează o circulație fascinantă a motivelor decorative care captează privirea spectatorului. Decorul, în acest caz, joacă rolul principal, personajele rămînînd aproape tot timpul statice în plan neutru și dialogînd cu suprafața animată.
Scenografia cinetică capătă o nebănuită expresivitate în filmul de păpuși, prin utilizarea dinamică a elementelor decorului sau prin folosirea unor proiecții cu efect cinetic, cum întîlnim în filmele lui Bob Călinescu.
Decorul în animație poate avea o tentă documentară atunci cînd utilizează fotografiile, afișele sau inserturile pentru a trimite cu precizie la o epocă, la un eveniment istoric sau la o personalitate. Proiectate pe un asemenea fundal, personajele capătă o consistență deosebită, dialogul dintre real și imaginar susținînd relații neașteptate și îmbogățind tensiunea afectivă a filmului.
Scenografia în animație poate fi concepută cu funcție ludică. « Factorul ludic în configurarea artistică operează mai ales acolo unde mintea și mîna se pot mișca în modul cel mai liber », afirmă Johan Huizinga. Gîndind decorul ca un joc care se desfășoară « la vedere », scenograful reușește să capteze atenția spectatorilor și să-i antreneze în acest joc. Modalitatea aceasta este atrăgătoare mai ales în filmele pentru copii realizate cu figuri geometrice sau cu obiecte animate. Elementele de decor apar și dispar sub ochii noștri, capătă forța unor personaje și acționează împreună cu eroii filmului. Modalitatea ludică de a gîndi animația o întîlnim în filmele realizate de Tatiana Apahideanu, Liana Petruțiu, George Sibianu. Decorurile compuse cu fantezie și rafinament de Liana Petruțiu în filmul « Băiețelul și porumbelul » sugerează cu ajutorul dantelei lumea copilăriei. Delicatețea materialului utilizat contribuie la realizarea unei atmosfere de o mare puritate. Decorurile și personajele în filmul de animație pot avea valoare simbolică atunci cînd le atribuim o altă semnificație față de cea reală.
De competența și autoritatea scenografului ține opțiunea pentru materia primă, opțiune care, mai mult decît o simplă valorificare, aparține actului propriu-zis de creație. Scenograful descoperă virtuțile de expresie nebănuite ale materiei prime, aceasta fiind înnobilată prin utilizările neașteptate, insolite, care-i sînt impuse de creator. O simplă enumerare a sursei din care provin personajele în animație poate fi edificatoare. Eroii animației pot fi realizați din ramuri sau boabe de fasole, din cuie sau șuruburi, din hîrtie sau plastilină. Un șervețel împăturit după procedeul origami sau după libera fantezie se poate transforma în balerină, lebădă, fluture ș.a. În filmele realizate cu plastilină de Mihai Bădică se nasc sub ochii noștri nu numai personajele, ci și decorurile care-și pot schimba forma, proporțiile și detaliile. Totul se transformă în funcție de intențiile dramaturgice (în filmele « Geneză », « Icar »). Bob Călinescu a realizat un « Romeo și Julieta » cu ajutorul unor bucăți de cristale naturale care erau gîndite ca personaje și reușeau să prindă viață pe ecran.
Teritoriu deschis liberei fantezii, spațiu în care totul este posibil, lumea animației constituie un domeniu în care scenografii pot aduce un plus de bucurie privirilor însetate de frumos. ION TRUICĂ

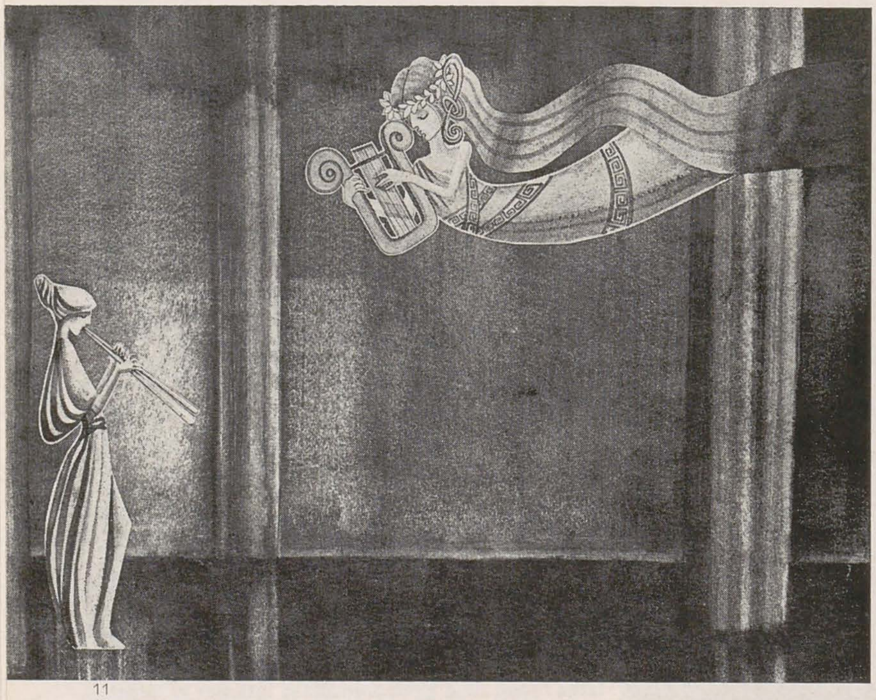
7

8

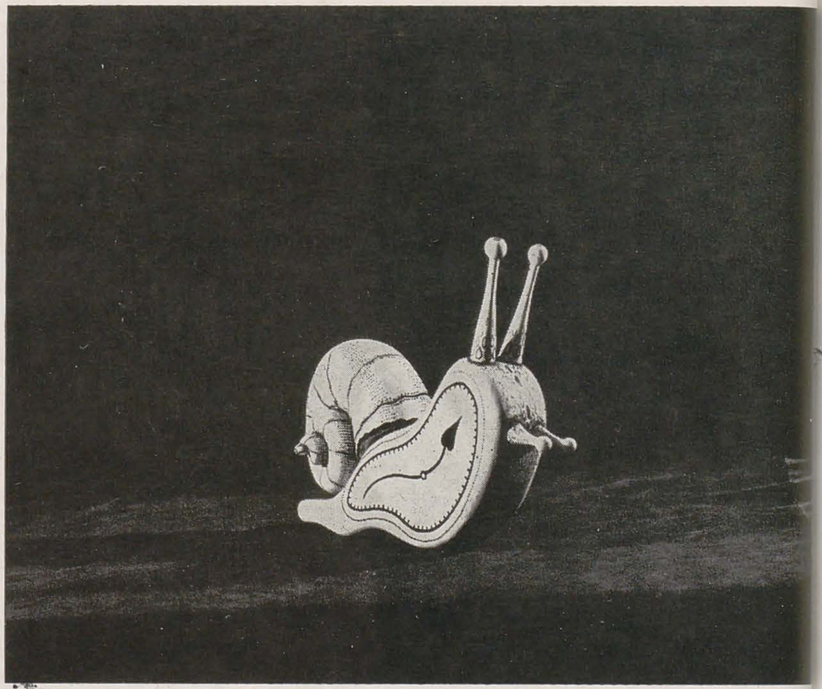


9

10

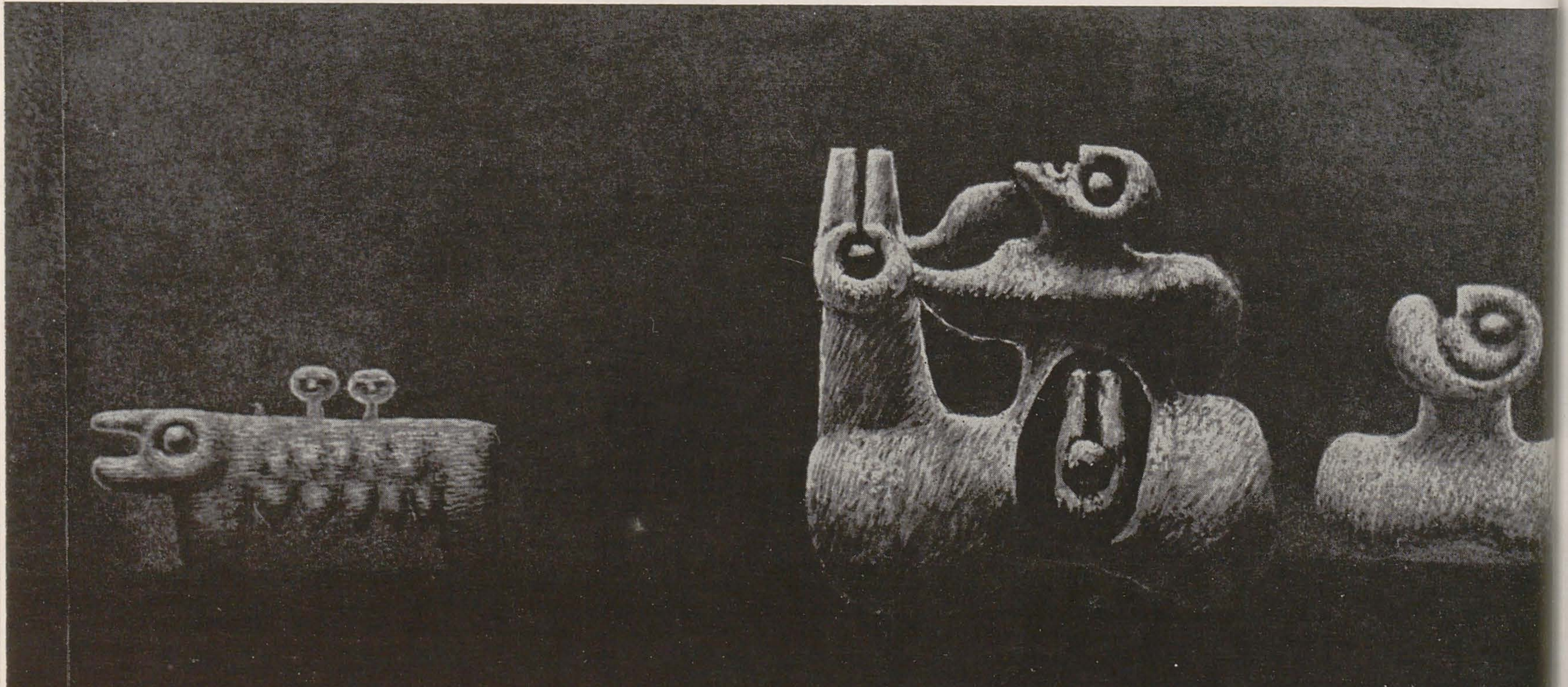


11



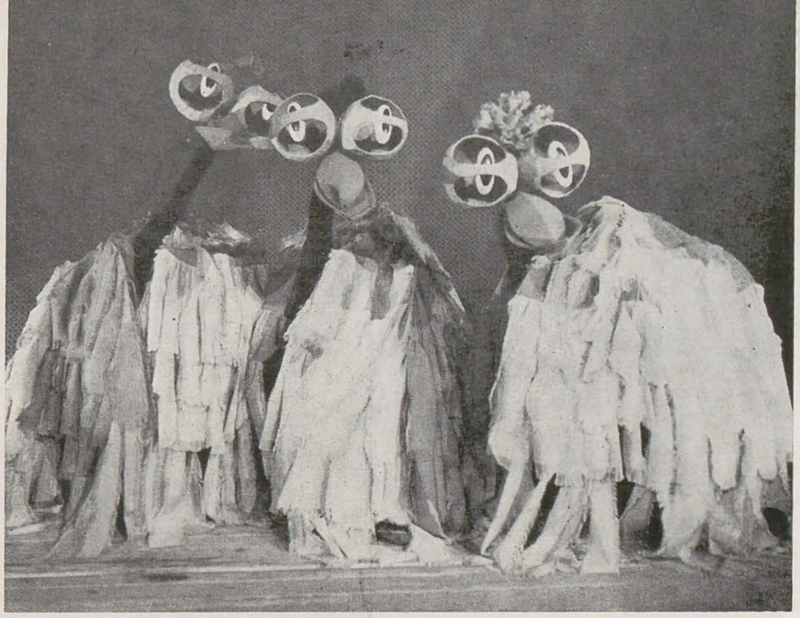
12

13

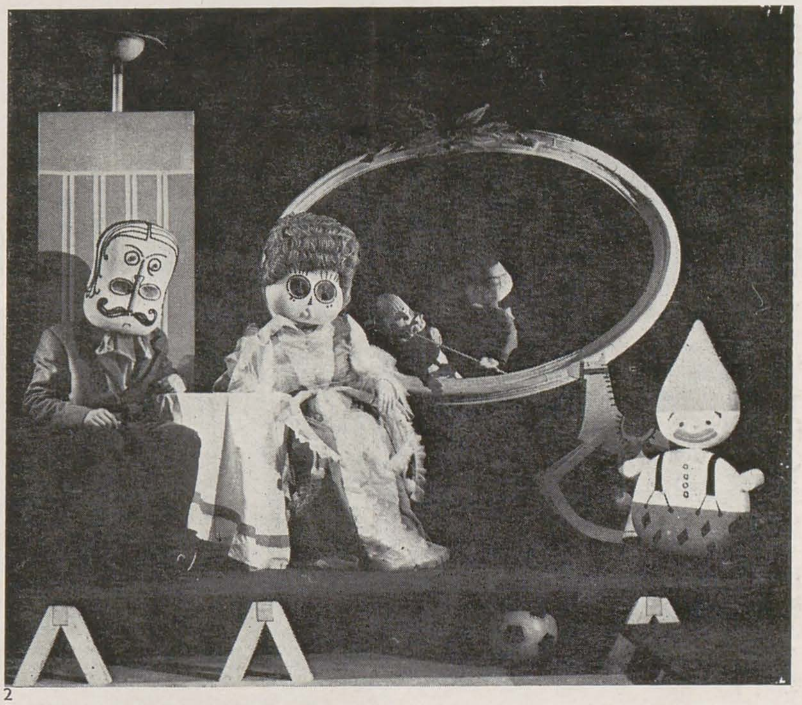


păpuşarii

Există în ţara noastră o tradiţie a păpuşarilor care se preumblau de colo, colo, jucîndu-şi păpuşile lumeşti pe la curţile domneşti sau boiereşti spre desfătarea stăpînilor, sau poposeau în iarmaroacele vremii trăgînd sforile spre hazul celor oprimaţi de stăpînirea vremelnică.
Preluată în timp de oameni de cultură, această tradiţie şi-a întărit viabilitatea şi a ajuns să nască instituţii de stat cu o largă arie de acţiune şi cu activitate intensă, cu rezultate remarcabile în ţară şi peste hotare. Să amintim doar premiul internaţional « Erasmus » atribuit teatrului de păpuşi şi marionete Ţăndărică pentru a releva aprecierea de care se bucură arta « păpuşarilor » noştri.
Domeniul păpuşilor şi al marionetelor este, pentru creatorul de imagini plastice, cu totul aparte. Actul plastic de data aceasta este integral. E drept, există o fabulă, se consumă vorbe, apar firesc verbele, dar acestea sînt necesare pentru ca realizatorii, regizor, scenograf, mînuitori, tehnicieni, să aibă un ghid care să le îndrepte forţele spre acelaşi ţel.
Alcătuirea atît de sudată a unui colectiv, care lucrează permanent, fără întrerupere, odată cu lansarea gîndului de început şi pînă la gestul mîinilor de încheiere a spectacolului, nu-l întîlnim în nici un alt domeniu al artelor imaginii. Aceasta nu se datoreşte faptului că totul apare ca făcut de mîna care este agentul realizator al gîndului creator, ci că aceasta devine prelungirea gestului creator al colectivului de realizatori, al « demiurgului ». De aceea, scenografia în teatrul de păpuşi apare ca un fapt al unei arte totale, ea atinge valenţele unei opere de artă integrală, se manifestă, aş spune, ca o « sculptură cinetică ».
Omul intervine, se ascunde în « hainele » păpuşii, din dorinţa de a se contopi cu creaţia sa, de a făptui verosimilul, din credinţa că numai contopindu-se cu creaţia sa îi poate da viaţă, carne, sînge, ca un modern Pygmalion. Şi asta din dorinţa de a crea o lume adevărată, de a veni către realitate şi nu de a fugi de ea.
Ţinînd seama de publicul căruia i se adresează, scenograful îşi găseşte modalităţi de expresie pe baza unui cod de semne care aparţine copilăriei. Creatorul este nevoit să ţină seama de capacitatea de a recepta, de a fantaza a copilului, capacitatea lui de a se transpune printr-o linie şi un punct într-o lume care e numai a lui. Sugestia îşi găseşte şi aici locul, dar pentru a naşte imagini cunoscute copilului, care să declanşeze senzaţii deja cunoscute, senzaţii ce fac posibilă povestirea. Copiii au nevoie de aceste senzaţii deoarece ei sînt încă în stadiul de însuşire a limbajului adult de comunicare şi îşi traduc, aşa cum procedează un începător cînd învaţă o limbă străină, pe limba lor povestea, pe care o transpun, apoi, în imagini proprii. Istoria devine a lor, ei sînt eroii, fiinţele şi nefiinţele ei. S-au născut aceste gînduri vizionînd spectacole româneşti de marionete, de păpuşi sau cele în care păpuşarul ia locul acestora pe scenă eliminînd sfoara intermediară. Realizările se întemeiază pe capacitatea creatorului de a crea o lume ce aparţine numai copiilor, capacitatea de a înlătura pleonasmele posibile, de a găsi cele mai simple şi directe modalităţi de expresie, care să permită o rapidă şi nemaiîntîlnită cursivitate, ce să ducă la povestea pe care ochii mari deschişi o ştiu, pentru că o au în ei şi pe care vor s-o mai vadă. Mai mult ca în oricare alt domeniu de spectacol, socotim că lumea imaginată de scenograf se substituie, aici, actorului, devenind agent activ de transmisie.
Parcurgînd nenumărate imagini din spectacolele de marionete şi de păpuşi, am putut discerne anumite caracteristici care mă îndreptăţesc să afirm că arta păpuşarilor noştri se poate constitui — prin ineditul şi poezia ei, prin mărinimoasa dăruire a creatorilor faţă de spectatorii lor, copiii — într-o adevărată şcoală, cu personalitate proprie, bine conturată pe plan internaţional.
Deşi, datorită activităţii lor, sînt despărţiţi de kilometri, lucrînd în diferite oraşe, ei îşi transmit, aş spune, pe căi necunoscute, aspiraţii şi modalităţi de expresie, care-i adună într-un tot, fără ca acest fapt să le anihileze personalitatea. Ca şi în alte domenii ale artei spectacolului, găsim creatori care realizează integral scenografia (decor, păpuşi, costume) sau unii care creează doar decorul, costumele, păpuşile sau măştile fiind aportul altora. De fiecare dată, însă, cele două componente ale scenografiei îşi anulează hotarele, integrîndu-se într-un tot inseparabil.
Surprindem în scenografia teatrului de păpuşi o anumită linie diriguitoare şi o vigoare demnă de creatori din toate domeniile artelor plastice, care, interesaţi de particularitatea genului, se ataşează colectivului, creînd spectacole cu totul remarcabile. Arhitecţi, graficieni, artişti decoratori, pictori, sculptori, alături de scenografi de profesie aduc cu ei dragostea pentru cei cărora li se adresează, pasiunea pentru un domeniu care le oferă posibilitatea unor căutări şi realizări inedite. În lucrările lor, în proiectele şi schiţele lor şi mai ales în spectacolele realizate, putem discerne caracteristici ce-i diferenţiază şi îi adună în grupări distincte. Cu rezultate deosebite în ţară şi peste hotare putem cita scenografi a căror modalitate de concepere şi realizare a ambianţei se relevă prin calitatea emoţională a imaginii, printr-o structurare specială a spaţiului scenic şi care utilizează elemente capabile să capete funcţii multiple, concepute tridimensional, dotate cu mecanisme simple, dar ingenioase. Între cei ce urmăresc deliberat obţinerea unei metafore scenografice care evidenţiază evenimentele dramatice în concordanţă cu conţinutul de idei i-aş cita pe Mioara Buescu, Ella Conovici, Eustaţiu Gregorian, Mircea Nicolau, Zizi Frenţiu, Eugenia Tărăşescu-Jianu. Toţi pornesc în concepera scenografiei de la fabula dramatică. Ei evocă, comentează



1

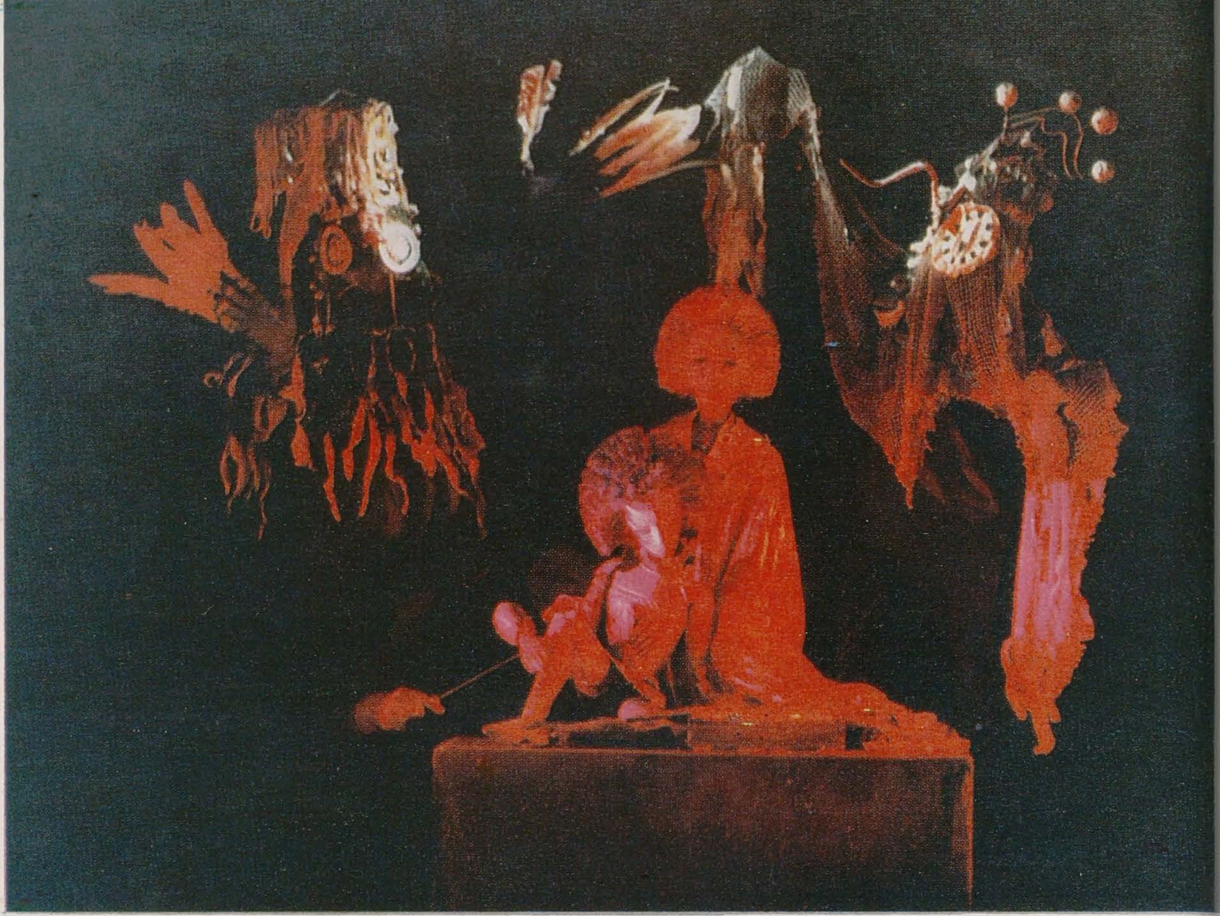


2
3

datele specifice genului, căutînd acele detalii care devin suport pentru semnele de comunicare, ținînd seama de aria de înțelegere a copilului. În același timp ei pun în valoare noi modalități de expresie, cu un accent pe datele semiotice ale elementelor scenografice, experimentînd cu succes calitățile naturale ale materialelor, virtuțile luminii în domeniu.

O evidentă structurare cu tentă arhitecturală, o organizare a spațiului scenic pe baza unui partiu funcțional, plasarea volumelor în condiții avantajoase, eliminarea suprafețelor tratate pictural, utilizarea materialelor pure, intervenția materialelor moi, parcă lipsite de schelet, caracterizează lucrările scenografilor Ana Pușchilă, Antonio Albici, Dinu Mihaela, George Coulin și Ida Mayer-Grumaz. Lucrările lor se evidențiază și printr-o tușă delicată a liniei de contur, care se contopește cu fondul ambiental, lăsînd însă uneori să se strecoare un accent prea apăsat în contraste de culoare sau de materie, care descoperă o tendință de atașare de curente ce sînt azi la modă.

Utilizarea culorilor cu valențe dramatice, o paletă încărcată de poezie, vibrantă în lumină, odihnitoare în umbră, anularea separărilor în interiorul unui volum, a suprafețelor mari, dar în același timp punerea în valoare a influențelor reciproce între nuanțe și tonuri pure pe suprafețe mici sînt caracteristici dominante pentru realizările unor scenografi ca Edith Bothar, Enikö Simo, Virgil Svințiu, Viorel Febus Ștefănescu, Zoe Eisele Szücs, Epaminonda Tiotiu. Se face pictură, dar punîndu-se accent pe compoziția cerută de fabula dramatică, realizîndu-se metafora plastică printr-o cromatică personală, dar subordonată ideii regizorale. Remarcăm în unele lucrări un decupaj decorativ, pe fonduri vibrate pictural, sau încercări de a transmite maniera țesaturilor românești atît în conceperea eroilor, cît și în realizarea elementelor ambientale. E drept să amintim că unii dintre artiștii pe care i-am numit ca și alții care ar mai trebui citați vin din alte domenii ale artelor plastice atrași de posibilitățile oferite de acest gen și creează adeseori spectacole de referință. Dar este mai ales de datoria noastră să-i amintim aici pe Alexandru Brătășanu, Tony Gheorghiu dintre cei dispăruți, pe Ioana Constantinescu, Elena Pătrășcanu Veakis, Liviu Ciulei, scenografi de prestigiu din arta spectacolului de azi. Acestora li se alătură artiștii mai tineri, care aduc prospețime și un mod inedit de a ataca problemele scenografiei de păpuși și care întreprind adevărate cercetări cu rezultate meritorii. Arhitectul Ana Pușchilă de pildă, Edith Bothar și Enikö Simo, absolvente ale secției de tapiserie, designerul Antonio Albici sau pictorii Virgil Svințiu și Zoe Eisele Szücs, pentru a încheia cu realizatoarea de prestigiu din domeniul păpușilor, Ella Conovici, care a studiat pictura cu Camil Ressu. Un recent spectacol al Teatrului Țăndărică, « Till Ullenspiegel », ne oferă prilejul de a releva capacitatea faptului de creație de a « anula » specificitatea creatorilor care participă la realizarea sa, determinînd afirmarea unui nou creator unic, care făurește o operă de artă totală. Regizoarea Cătălina Buzoianu apelează la artiști din afara domeniului, scenograful Mihai Mădescu, actorii Leopoldina Bălănuță și Horațiu Mălăiele,



4

5

6
8

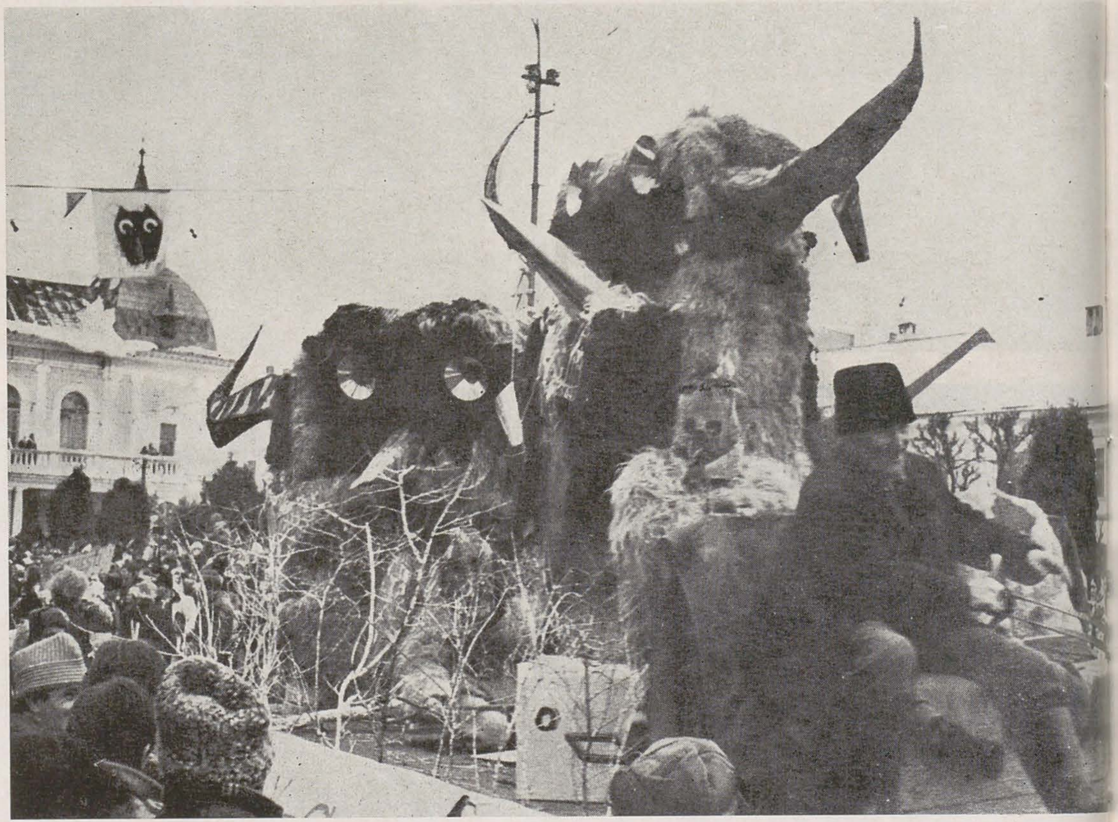
7

Papil Panduru, din teatrul dramatic. Sculptorița Liana Axinte, creatoarea păpușilor, concepe personajele după criteriile unei creații finite, gata pentru soclu, aparținînd mai mult sculpturii decît scenografiei. Prin complexitatea lor acestea stopează imaginea, ochiul cerînd dese stop-cadre pentru a le putea citi. Dar, eliberate prin trăsături caracterologice de imobilitatea statuară și dăruite dramaturgiei cu ajutorul celorlalți creatori, acestea se integrează în « fabulă ». Păpușile ar rămîne singure dacă decorul nu ar crea o ambianță structurată pe planuri mari, oferindu-le un fond expresiv prin materie, lemn, dacă jocul actorilor nu le-ar da viață, dacă n-ar exista luminile, sunetul, și mai ales mîinile și dacă pînă la urmă n-ar exista ochii. Se vădește cu acest spectacol imposibilitatea de a vorbi în parte despre colaboratorii unui spectacol. Despărțindu-i, îi privăm și pe unii și pe alții de valențe de valoare importante, acesta constituindu-se în operă totală, fără putință de separare a componentelor. Dar ca orice « școală » în artă, scenografia domeniului are personalitățile ei, ce devin, cu sau fără voia lor, « țeluri de atins » pentru tinerii învățăcei. Îmbucurător este însă faptul că tînăra generație, caracterizată prin talent și inițiativă, preia experiența « maeștrilor » în mod personal, afirmîndu-se în acest fel creatori care-și caută un mod personal de exprimare, mijloace noi de realizare, după criterii ce leagă arta lor de viața care pulsează în jur și caută limbajul adecvat prin care ideile valoroase ale unui spectacol pot să ajungă la public.
Îi revine ei, mîinii, să creeze ființele lumii de hîrtie, cîrpe și așchii. Îi revine ei să le dea viață prin gestul ei creator, prin jocul degetelor ei, pentru ca lumea poveștilor să ne primească dăruindu-ne bucuria amintirii primelor povești.

TRAIAN NIȚESCU

scenografia în cultura populară tradițională

Un subiect puțin abordat în cercetările etnografice și de istoria artei populare este cel al elementelor ce ar putea fi considerate ca alcătuind « scenografia » unei desfășurări de caracter teatral în domeniul culturii populare tradiționale românești. Împrejurarea s-ar putea explica, firește, mai întîi prin puținătatea manifestărilor teatrale propriu-zise în cultura noastră populară, reprezentațiile cu « Haiducii », « Jienii » sau cele ale repertoriului teatrului de păpuși populare din seria « Vasilache » fiind nu numai oarecum singurele ce ar intra în această categorie, dar aflîndu-se azi în faza premergătoare extincției totale. Și poate că nici « scenografia » unor astfel de reprezentații « teatrale » nu ar justifica interesul unui studiu, « textul » fiind în aceste cazuri evident și de departe precumpănitor. Dacă am deplasa însă discuția de la conceptul de « teatru » în sensul lui propriu și implicit restrîns la cel de « spectacol », de desfășurare a unor acțiuni într-o anume ambianță, ar trebui să ne exprimăm cel puțin nedumerirea față de puținul interes arătat pînă acum unor aspecte intrînd fără îndoială în sfera « scenografiei » nu numai numeroase și foarte variate, ci avînd și o vitalitate remarcabilă. Au fost și sînt încă foarte multe prilejuri în cultura și viața populară românească, din trecut, dar și de azi, în care sînt incluse elemente de decor comportînd o recuzită adeseori abundentă, de costumație, de efecte am zice « scenice », care ar îndreptăți o cercetare mai amănunțită decît cele cîteva însemnări pe care le facem în paginile de față.



1

Prilejurile de care aminteam sînt legate de diverse momente din viața comunităților românești rurale și urbane, în care se poate lesne observa efortul de organizare, fie el și empiric, a spațiului de desfășurare a unor acțiuni de caracter foarte diferit, de la cele ținînd de principalele evenimente ale vieții (naștere, căsătorie, moarte) la vasta și semnificativa categorie a celor legate de practicarea unor străvechi ocupații (agricultură, păstorit), marcînd în același timp ciclurile anuale ale unor sărbători cu rădăcini în vremurile mitice ale omenirii. Dar dincolo de obiceiuri, cu tot ce înseamnă ele pe plan social, marcîndu-li-se semnificația cu elemente ținînd limpede de « decor » și « scenografie » într-un sens larg, să avem în vedere organizarea complexă și plină de culoare a unor mari spații destinate a forma cadrul de manifestare a unor impresionante aglomerări de oameni participînd la tîrgurile, iarmaroacele, bîlciurile și nedeile avînd loc la anume epoci ale anului în numeroase puncte marcate geografic, dar și « scenografic », statornicite uneori de veacuri în toate cele trei țări românești medievale. Nu este vorba în toate aceste cazuri numai de asimilarea scenografiei cu pura și simpla organizare a unor vaste spații menite a fi locul de desfășurare, am spune « scena » unor ample întruniri populare de caracter economic, social sau cultural, ci mai mult, de echiparea și mobilarea acestui spațiu cu « obiecte » de diferite mărimi și semnificații, investind deci spațiul cu atribute scenografice de netăgăduit. Firește, este vorba de o scenografie vie, aparent spontană, pentru că aproape totdeauna rezultînd dintr-o îndelungată practică, dar cu atît mai vie cu cît funcțiile și virtuțile sale decorative sînt împletite foarte strîns cu finalități complexe între care succesul social și economic, prestigiul și afirmarea unui anume statut nu sînt dintre cele de pe urmă. Tocmai în această perfectă îngemănare am vedea noi specificul acestei « scenografii » populare, profund implicată în viața cotidiană a maselor rurale și urbane românești, dar păstrîndu-și nu mai puțin caracterul evenimențial, marcînd momente sau perioade în curgerea timpului, conferindu-i acestuia neașteptate accente concretizate în valori plastice și nu rareori acustice de o originalitate ce ar stîrni invidia profesioniștilor atît într-ale scenografiei cît și într-ale reclamei și publicității. În acest specific am vedea și valențele modernității acestei scenografii, în care au de detectat surprinzătoare realizări nu numai artiștii plastici, ci și, în planul reușitei social-economice, sociologii și specialiștii marketing-ului.

Cine ar putea nega asemenea virtuți complexe, în care cele plastice sînt o intimă și importantă componentă, imensei desfășurări de forme și culori ce au loc la vestite nedei sau tîrguri cum sînt cele din Polovracii Vîlcii, de la Hora Prislopului, reunind maramureșeni, suceveni și năsăudeni, sau Pantelimonului din Cîmpulungul Muscelului? Funcțiile social-economice sînt marcate și subliniate în aceste fremătătoare adunări de români, trăind uneori și azi — încărcați firește de coeficientul mereu crescînd al confortului tehnic modern — conform unui scenariu de demult elaborat, sînt marcate, zicem, acele funcții de strictă delimitare spațială a categoriilor economice reprezentate prin mărfuri a căror distribuție și a căror aparențe materiale sînt ele însele elemente constitutive ale scenografiei locului. Deambularea purtătorilor de oale-mască trase pe cap, lovite ritmic cu un băț și însoțite de strigări incitînd la cumpărare, sînt un element scenografic de maximă percuție în tîrgurile din Subcarpații Curburii din Buzău, Rîmnic,

2

şi Vrancea. Alăturarea, într-un colţ mai liniştit, a armonioaselor cruci de stejar, policrome, din Pietrişul Balşului, în tîrgul, de astă dată urban, al Craiovei, formează (iulie 1978) o pată de intensă culoare şi totuşi de liniştitoare prezenţă în vacarmul stenic al schimburilor de oferte şi cereri, multiplicîndu-se pe raioane şi sectoare, delimitînd specializări, stabilind neaşteptate corespondenţe între sonuri şi forme, culori şi mirosuri sau iscînd groteşti contraste, vii şi adevărate, ca cele ale godacilor rozalii aduşi spre « clandestină » vînzare în portbagajul unei « Dacii 1300 » verzi. Iar hamurile castanii, lungi şi învîrtejate şuviţe şi miţe de piele tăbăcită, produse de hămurari veniţi din cîmpia misterioasă a Boianului, întinse pe înalte stelaje de brad alb, puteau figura în orice expoziţie de artă ambientală sau pe orice scenă în care ar fi fost oportună sugerarea întinderilor stepei însoţită de mirosul şi tropotul tabunurilor de sirepi. După cum prezentarea simetrică în forme compuse din obiecte mici şi linguri de lemn la tîrgul meşterilor populari din Bujorenii Vîlcii este fără îndoială o conştientă formă de « scenografizare » a mărfurilor, delicate crestături în lemn de paltin, spre mai repedea vînzare a lor, la fel cum etalarea simplă şi savantă în acelaşi timp a străchinilor de Hurez în acelaşi tîrg nu este decît un alt exemplu de voită şi tradiţională prezentare comercială conferind totodată valenţe plastice unor locuri altfel neutre, punctînd adică scenografic un spaţiu determinat.

Să nu uităm în aceste mari adunări de oameni ce se întîlnesc nu numai spre a vinde şi cumpăra, ci, poate mai mult, spre a se întîlni şi schimba cuvinte, opinii, noutăţi, spre a vedea ce este în « lumea albă », să nu uităm punctele de maximă concentrare scenografică a culorii şi a sunetului pe care le constituie panoramele, stridente în ele însele, dar trebuind să fie aşa în enormul vacarm al tîrgului. O inextricabilă cumulare de imagini absurde şi reale, de tonalităţi crude, trecînd dincolo de zodia kitschului, prin forţa vieţii, atrage mulţimea spre spectacole aşteptate şi acceptate, succedîndu-se caleidoscopic în văzul unei mulţimi ce pentru aceasta s-a strîns: să vadă.

Scenografia este în toate drepturile ei în marile alaiuri ale obiceiurilor de iarnă, reunind la Sighetul Marmaţiei în decorul alb al zăpezilor de Crăciun şi Anul Nou, reluînd de fapt arhaica petrecere spre alte tărîmuri şi imediata, instantaneea reîntoarcere a soarelui, reîncepînd să crească după momentul dramatic al solstiţiului, reunind pentru acest moment mii de făpturi mascate ca într-un antic cortegiu al cultului solar hiperborean. O uriaşă revărsare de artefacte, de la căruţe transformate în care alegorice, purtînd grupuri de tineri şi tinere anume înveşmîntaţi, pînă la cete de diavoli zgomotoşi, sunînd din talăngi, zornăind din tot felul de unelte de produs zgomote, tot şi toate sînt elemente de recuzită şi de înscenare în sensul propriu al termenului, făcînd parte dintr-o scenografie fără indicaţii scrise, dar avînd tăria unor prescripţii rituale.

Participă la alcătuirea acestor recuzite, la înfăptuirea măştilor de oameni, de fiinţe de pe alte tărîmuri şi de animale, tot felul de materiale imaginabile, mînuite de o nemaivăzută ingeniozitate tehnică, iarăşi vrednică de invidia profesioniştilor în ale fabricării iluziilor scenice.

Coborînd sau poate urcînd, din orizontul dionisiac al marilor întruniri, spre miezul de taină al faptelor vieţii omului ce părăseşte singur tărîmul nostru, găsim scenografia prezentă în elaborarea atmosferei de încordare dar şi de supremă liniştire prin ogoirea spiritelor în marile nopţi ale priveghiului din Vrancea: nu este o « scenă » acea solemnă procesiune a mascaţilor în ritmul surd al darabanei în jurul mesei pe care zace întins cel plecat? Şi nu sînt elemente de scenografie bradul împodobit şi stîlpul tăiat în volume, şi unul şi altul purtaţi în fruntea alaiului tăcut şi grav? Fireşte că aici ponderea simbolului ca atare, cu toată frumuseţea sa plastică, este întrecută de cea a teribilului său înţeles, actul de comunicare fiind aici cel esenţial. Între zgomotul dezlănţuit al tîrgurilor şi nedeilor şi bariolata lor înfăţişare, între carnavalesca agitaţie a obiceiurilor şi desfăşurarea marcată de calmul final al procesiunilor ultime, se situează un şir întreg de manifestări ale vieţii sociale populare româneşti în care elementele de scenografie îşi au un loc stabilit de tradiţia, uneori încă vie, a atîtor şi atîtor locuri din ţara noastră. Să pomenim într-o prea scurtă înşirare desfăşurarea scenică a clăcilor, alcătuirea am spune « scenografică » a interioarelor ţărăneşti din Moldova şi Transilvania, localizarea scenică propriu-zisă a locurilor de horă ale satelor adăpostite nu rareori în construcţii anume făcute, de tipul « chioşcurilor », sau chiar înşirarea scenografică a porţilor ţărăneşti de-a lungul uliţelor din satele maramureşene, gorjene sau băcăoane. Un domeniu inedit, plin de atrăgătoare surprize, de neaşteptate convergenţe întru modernism, se deschide nu numai cercetării etnografice, ci, am spune, mai mult, valorificării scenice.

PAUL PETRESCU

didactica

STRATEGII

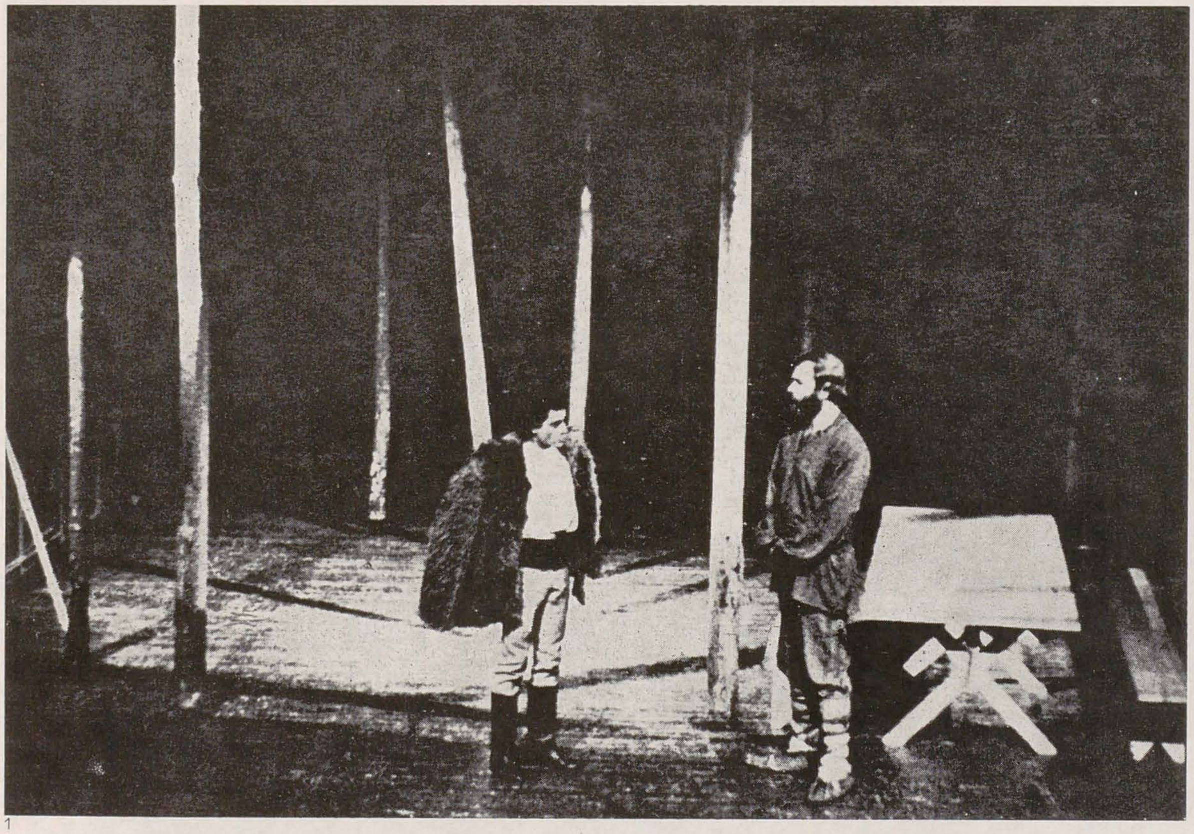
Preocupările sistematice pentru formarea scenografului — artist profesionist, specializat — s-au concretizat la noi odată cu înființarea Secției de Scenografie a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », cu peste trei decenii în urmă, asigurînd educarea și instruirea viitorilor creatori ai artei spectacolului. Ce determină opțiunea pentru scenografie? Ce îi determină pe unii să-și dedice talentul și forțele pentru profesia de scenograf? Care este motivația? Care sînt factorii anteriori (de mediu, educaționali, culturali etc.) ce concură la luarea deciziei? Ce responsabilități implică, ce angajare, opțiunea pentru aceasta? Cum se va dezvolta impulsul inițial în perioada de studiu riguros, sistematic? Drumul către scenografie începe odată cu atracția către arta spectacolului a virtualului plastician. Acesta trebuie să fie dotat pentru desenul artistic, culoare, volumetrie și, fără îndoială, pentru compoziția desfășurată spațial — ceea ce s-ar spune altfel: calitatea de « a vedea » și a compune spațiul (imperativ al arhitecturii). Este vorba, în fond, de atracția către o anume artă, situată la nivelul conexiunilor, cu aspect caracteristic, tipic, înrudită dar și deosebită de celelalte tipuri de imagine plastică.

Procesul instructiv-educativ are ca punct de plecare convingerea că trebuie urmărită pregătirea studenților — viitori scenografi — sub toate aspectele prevăzute în planul de învățămînt și în programele analitice, că talentul nu poate înflori decît prin studiu sistematic, armonios și atitudine activă. Metodele, procedeele și tehnicile de predare-învățare adecvate învățămîntului superior artistic au un rol deosebit de important dată fiind specificitatea procesului de învățămînt. Asupra metodelor se îndreaptă atenția prioritară, considerîndu-se că au gradul cel mai mare de mobilitate și dinamism față de celelalte componente ale procesului instructiv-educativ, presupun tehnicitate psihopedagogică superioară, sînt în strînsă dependență de personalitatea cadrului didactic. Ele trebuie să fie într-un permanent proces de elaborare la care participă cadrele didactice și colectivele de studenți, trebuie să fie continuu analizate, în atenția factorilor responsabili, știut fiind că există puține studii științifice în domeniul psihopedagogiei în învățămîntul superior și mai ales în cel artistic.

Studentul este un coparticipant activ în orientările actuale asupra procesului instructiv-educativ. Se manifestă pregnant tendința de a angaja studentul, de a dezvolta capacitatea de cercetare, asumare de responsabilități și muncă independentă.

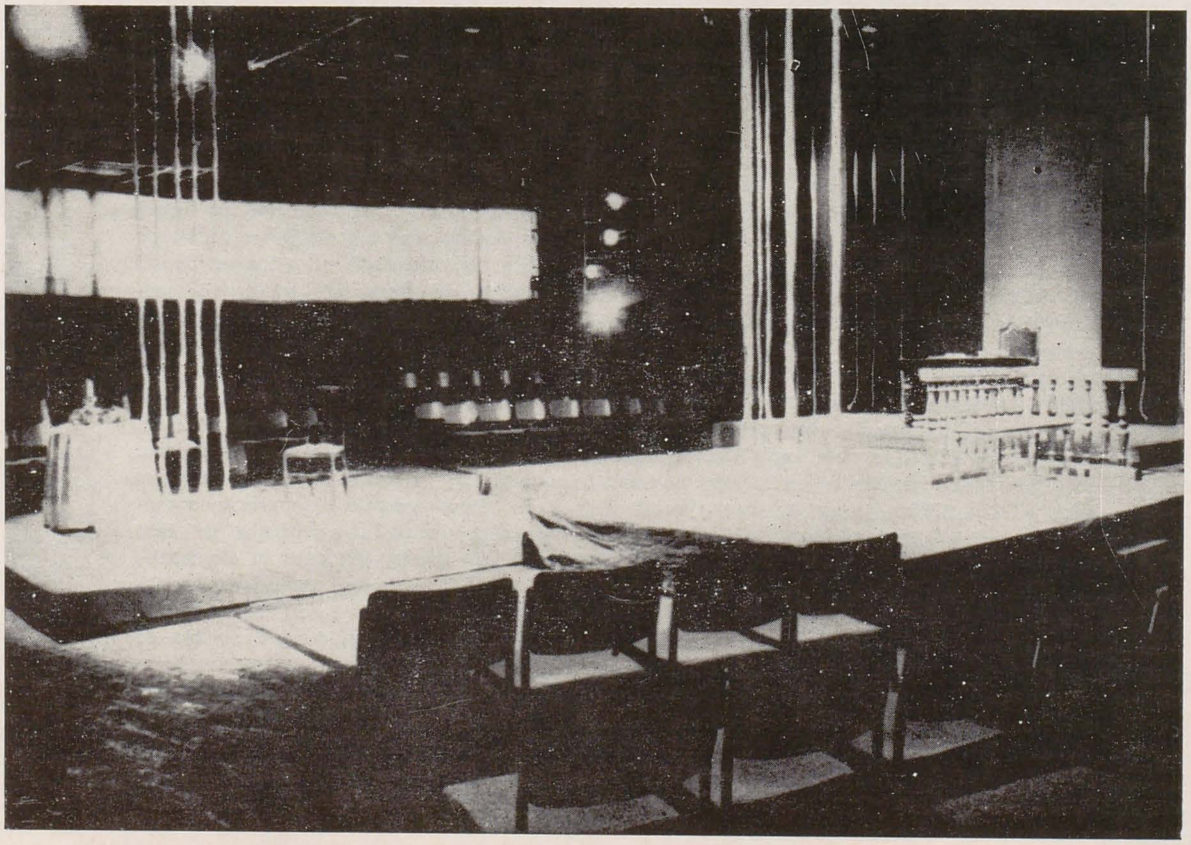
Metodele preponderente în învățămîntul superior de scenografie (conform viziunii enunțate mai sus) sînt tocmai cele care implică coparticiparea, angajarea studentului. Aceste metode sînt proprii învățămîntului artistic și sînt accentuate în prezent. Metodele numite « de cercetare științifică » (pentru noi e necesar să introducem termenul « artistic ») nu se separă, dimpotrivă, presupun alte metode și procedee. De aceea trebuie semnalat faptul că « metodele devin tot mai complexe prin schimbul de procedee, prin îmbinarea lor, astfel încît e foarte dificil să se identifice metode pure, univoce »[1], situație evidentă la disciplinele de măiestrie și alte cursuri practice. Metodele procesului de predare-învățare în învățămîntul superior au fost grupate astfel: 1. Metode expozitive; 2. Metode interogative; 3. Activități independente, practice, psihomotorii; 4. Forme de organizare a instruirii prin cercetare și prin activități practice.

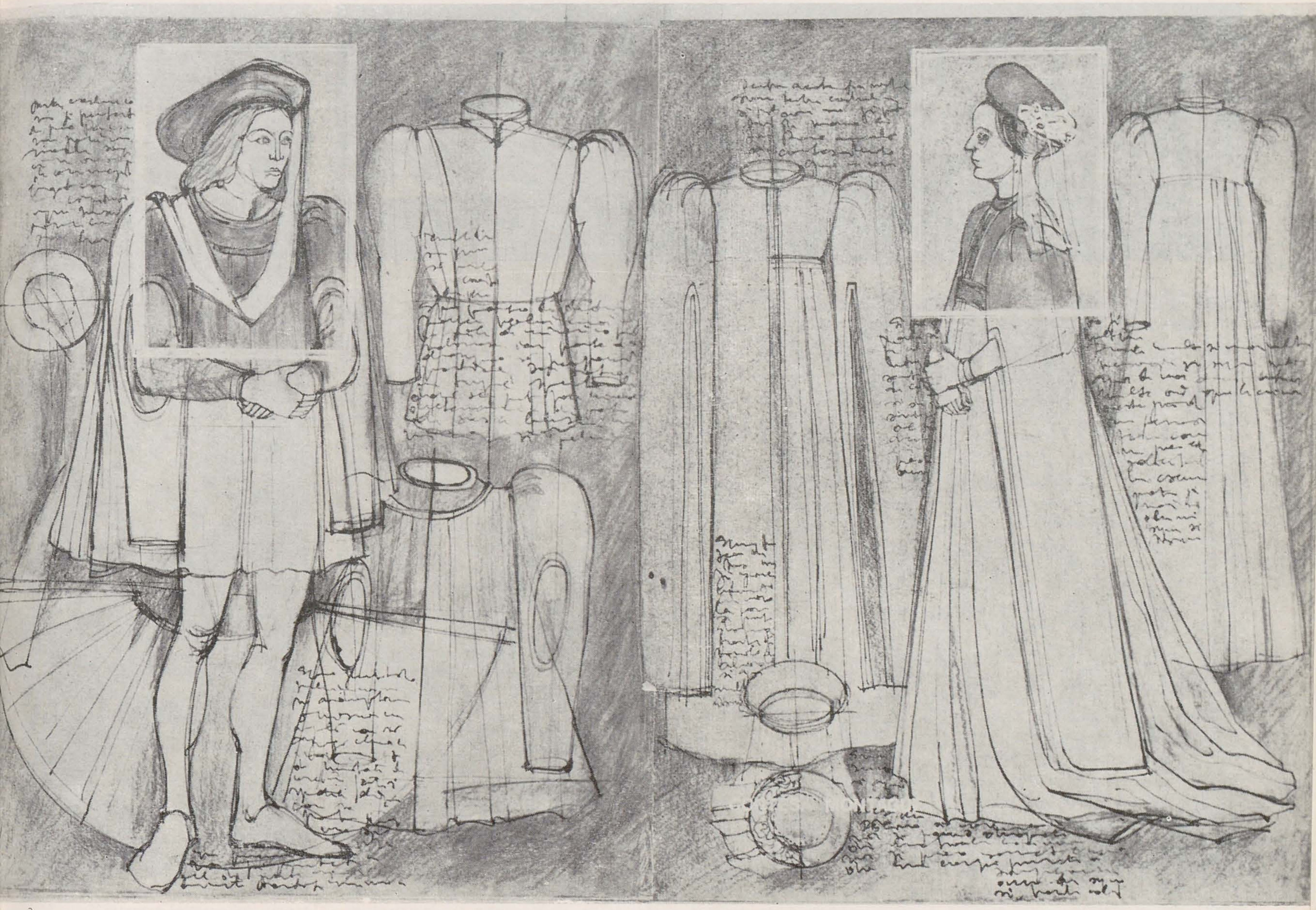
Ne vom opri asupra unor aspecte ale realizării procesului instructiv-educativ în învățămîntul de scenografie la noi prin metodele de la pozițiile 3 și 4, tendințe relevante pentru tipul de învățămînt modern. La punctul 3 reținem următoarele metode complexe: a. brain-storming-ul; b. masa rotundă; c. group-training-ul; d. exersarea autocondusă a abilităților intelectuale sau manuale; e. cercetarea de laborator și de teren; f. elaborarea de referate și proiecte; g. rezolvarea de probleme. Formele de instruire prin cercetare și prin activități practice (punctul 4) reprezintă o treaptă superioară de reali-



1

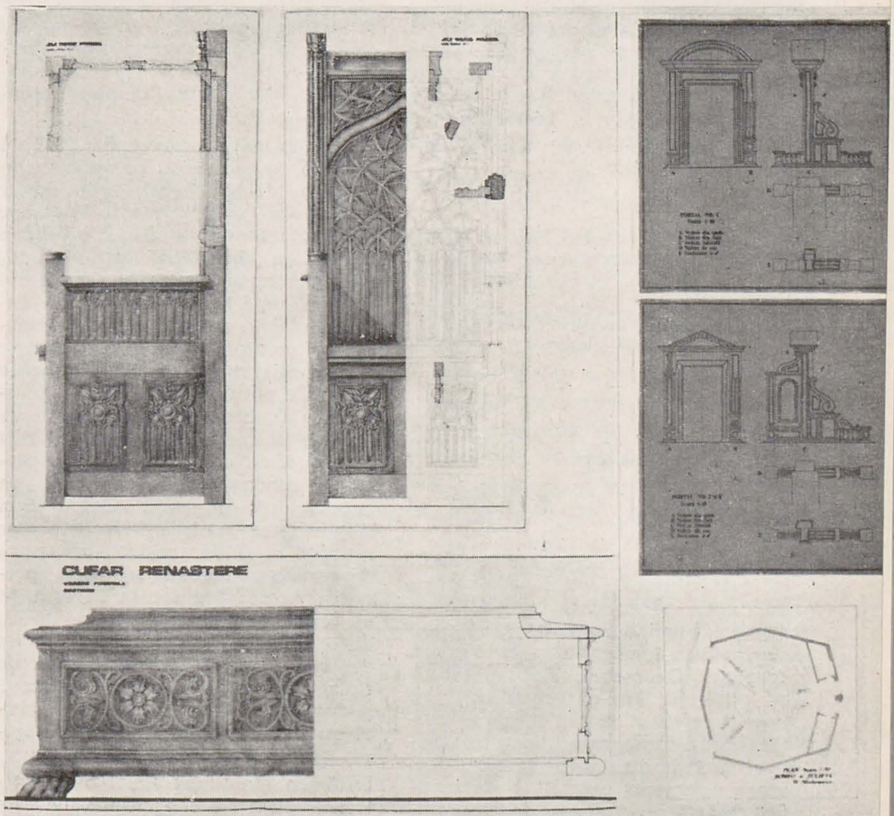
2



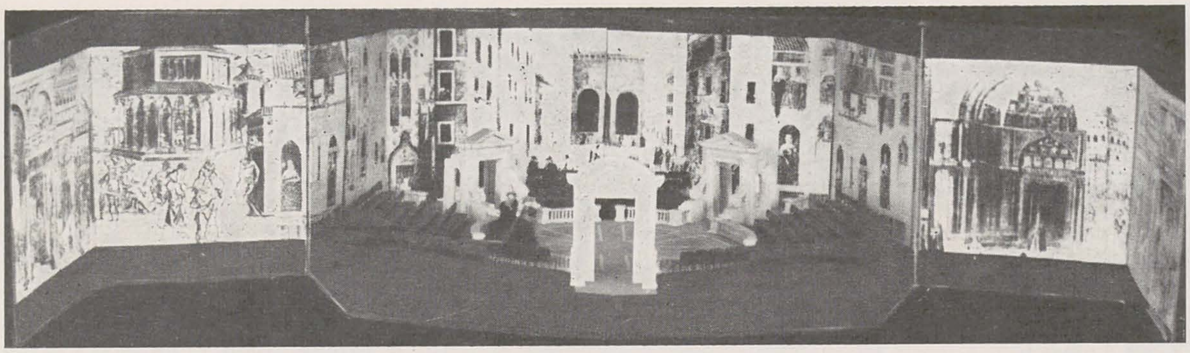


3

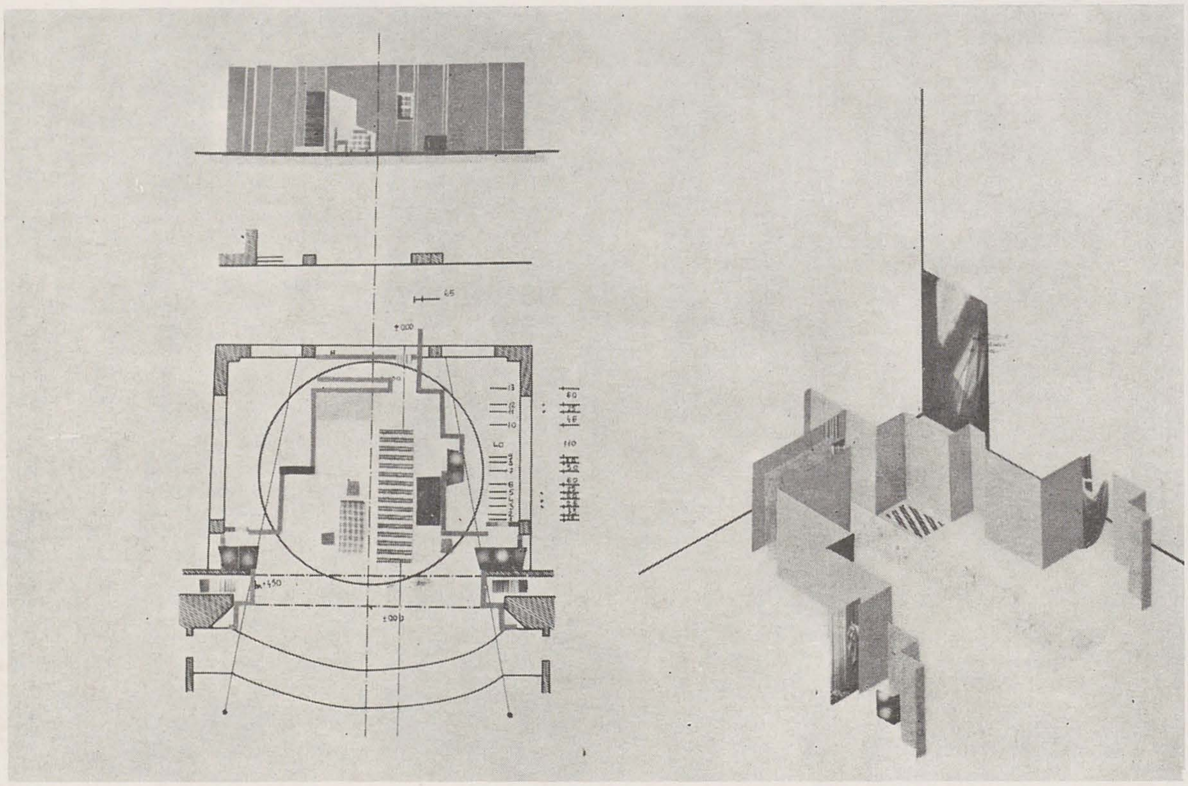
4



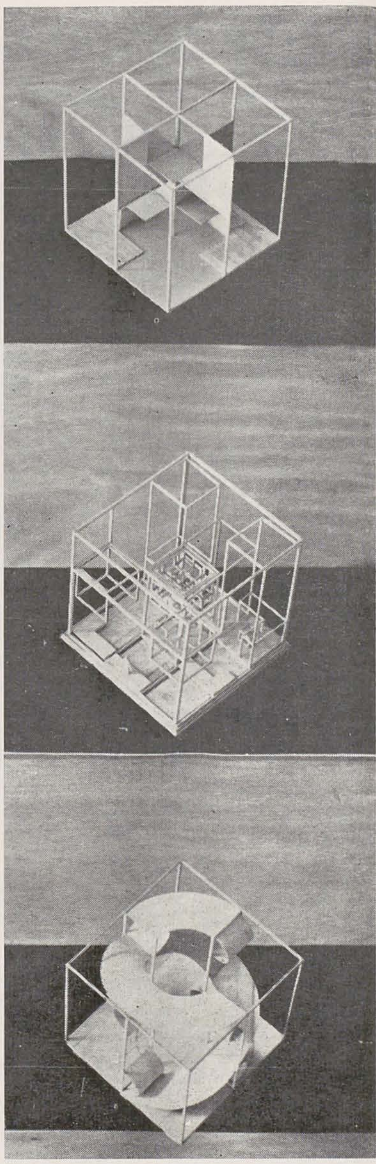
zare a instruirii și educației, de integrare a studenților în producție, în viața socială.
Orientarea către metodele enunțate permite programarea de activități în care cadrele didactice și studenții rezolvă probleme concrete. Se realizează lucrări de diferite grade de dificultate, de la relevee, proiectarea și executarea obiectelor de stil în tehnici de scenografie pînă la proiectarea și realizarea spectacolului, obiectivul propus. De cele mai multe ori se lucrează în grup, activități de tip masă rotundă (cadre didactice care predau compoziția, tehnici de specialitate, stiluri în arhitectură și mobilier, regie etc. și grupele de studenți antrenate). Se evidențiază caracterul interdisciplinar necesar în proiectarea—realizarea acestor lucrări, pe de o parte, și, văzute ca modalități de învățare, se stimulează la studenți descoperirea, originalitatea, creativitatea, pe de altă parte. Această orientare, care îngrădește practicismul abil, plat, a condus la realizarea unor schițe, machete și proiecte complete de reală valoare ce s-au făcut remarcate, printre altele, în expoziția studenților secției noastre la Quadrienala de Scenografie — Praga 1975.
Disciplinele de specialitate (și celelalte) urmăresc să cultive la student orientarea lucidă, situarea pe o poziție artistică activă, să devină capabil de a-și asuma sarcina de « regizor al locului de joc », creatorul plasticii spectacolului. În timpul școlarizării studenții lucrează în cadrul colectivelor de creatori ai spectacolului, arta spectacolului fiind o artă de sinteză.
Scenograful viitor cunoaște că scenografia, operînd ea însăși cu sinteze ale altor domenii (arte plastice, arhitectură, arta obiectului, a vizualului în general), trăiește numai odată cu spectacolul. La întrebarea dacă poate exista « scenografie autonomă, răspunsul este hotărît nu » [2]. În același timp se creează deprinderea conlucrării nuanțate cu ceilalți creatori, toți factorii componenți ai « sintezei spectacolului trebuie să se proporționeze cu modestie și respect unul față de celălalt, trebuie să țină seama de întreg » [3], fiecare parte angajîndu-se cu maximă contribuție fără a « umbri » o altă parte în dauna întregului. Toate acestea îl pun pe student în situația de a înțelege actul creației scenografice ca mod de gîndire legat de practica spectacolului.
Proiectul instructiv-educativ al învățămîntului de scenografie, puternic ancorat în practica teatrală, de film și televiziune, punînd accentul pe stimularea imaginii originale, neredundante, pe creativitate, a prilejuit studenților realizarea de specta-



5



6



7

cole la Studioul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică « I. L. Caragiale », la Studioul de filme, la diferite teatre și case de cultură, precum și manifestarea în expoziții, care fac dovada talentului și muncii întregului colectiv al Secției Scenografice din Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu ».

VASILE ROMAN

---

[1] Dr. Leon Țopa, Ana-Maria Ichim: « Scurtă privire asupra metodelor în învățămîntul superior », Editura didactică și pedagogică, București, 1977, p. 111
[2] Eugen Schileru: *Scenografia românească*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 8
[3] Liviu Ciulei, revista « Teatru » nr. 12, 1961.

CERCETARE INTERDISCIPLINARĂ

Educația și instrucția scenografului în învățămîntul de artă stau sub semnul unei permanente activități de ajustare a mijloacelor învățămîntului cu practica scenografică. Problemele care pot fi deschise sînt numeroase și intricate într-un complex care constituie chiar stadiul actual al învățămîntului scenografic. Poate mai evident decît în cazul altor arte plastice, apare caracterul deschis al scenografiei ca artă de contacte, în care gîndirea creatoare este marcată și de dezvoltarea tehnicii adiacente, de materiale, de spații, de mijloacele de comunicare ale spectacolului (teatru, televiziune, film), dar și de paradigmele dominante (ideologia științifică).

Putem examina scenografia ca artă inserată în spectacol, considerat mai întîi ca sistem fizical optico-sonor și mai apoi perceptiv vizual-auditiv, care își dezvoltă structura în funcție de variate dimensiuni spațio-temporale. Scenograful articulează în actul creației repertoriile variate ale culorii, luminii, volumelor, contexturilor și unităților de spațiu. Aceste repertorii sînt alcătuite din elemente materiale purtătoare de energii structurante (informative). Creația tinde spre o asemenea structurare încît să obțină un maxim de confort perceptiv concomitent cu optimum de noutate informațională. Coerența și organicitatea articulării repertoriilor specifice trebuie reglate pentru a determina un efect în subiectul spectator. Aceste procese se bazează pe un cuantum de operații și decizii de ordin cantitativ, procese care fac din scenograf un probabilistician de tip aparte care, sprijinit pe experiență și dotare empatică, practică o probabilistică subiectivă orientată spre succes și autodepășiri.

Dacă am identificat astfel o caracteristică a artei scenografului, ne este ușor să acceptăm că probabilistica artistică poate fi încadrată cu tehnici de control și prognoză, uzînd de algoritmi deja elaborați și aplicați în unele domenii de cercetare.

În ultimul timp preocupările de cercetare teoretică interdisciplinară ale secției de scenografie din Institutul de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » au condus la ideea că într-un anume moment al elaborării proiectului scenografic se poate interveni în aprecierea valorii și prin « detectori » obiectivi. Astfel sîntem în măsură să introducem în procesul de învățămînt doi factori indicatori cantitativi care să permită aprecierea cantității de informație cuprinsă în modul de utilizare a repertoriilor formale și pe de altă parte să determinăm o mărime estetică exprimată numeric cu funcție de estimare valorică.

Deoarece intenția noastră este de a comunica preocupări recente ale scenografiei universitare, nu vom intra în amănuntele teoretice și ale tehnicii de calcul, ne limităm doar la a semnala că determinăm energia informațională a proiectului scenografic cu ajutorul indicatorului energie informațională, elaborat de Octav Onicescu și introdus în statistica informațională, indicator care calculat relativ simplu ne dă măsura cantității de informație cuprinsă în demersul scenografic: decor, costum și împreună decor-costum. De fapt, măsurăm entropia informației scenografice. Noi validăm indicatorul energie informațională prin determinarea unui alt indicator cantitativ, și anume mărimea informației estetice pe care o calculăm potrivit cu propunerile de metodă și calcul ale esteticianului german Siegfried Maser. Valoarea numărului estetic este cuprinsă între zero și unu, indicînd raportul dintre redundanță și entropia informațională a obiectului proiectat.

Prezentarea acestor algoritmi și introducerea lor în învățămîntul scenografic constituie un mijloc de intervenție în mecanismul creației. Este un excelent mijloc de a sublinia că mecanismul creației este alcătuit din două secvențe esențiale: alegerea factorilor de repertoriu și combinarea elementelor și repertoriilor. Libertatea în alegere constituie premisa șansei reușitei creației și cea mai mare rigoare a secvenței combinatorii ce determină reușita. Rigoarea și libertatea, tendința spre ordine și dezordine, raporturile cantitative cuprinse în mecanismul creației dau naștere operei de artă.

Sperăm că propunerea noastră nu va lăsa impresia că tindem să înlocuim prin tehnică specificitatea creației artistice, dar în formarea artistului este potrivit să i se arate « cum aburul cald al sîngelui să nu voaleze oglinda rațiunii ».

DAN CRISTIAN POPESCU

teatrul, act de creaţie arhitecturală

«Teatrul» este cuvîntul prin care azi numim atît conceptul de spectacol dramatic dar şi pe cel referitor la spaţiul în care acesta se desfăşoară. Sînt două noţiuni distincte dar indisolubil legate între ele, amplitudinea interferenţelor lor dînd naştere acestei dihotomii. E firesc în atari condiţii ca, pornind de la analiza celor două concepte, spectacol şi spaţiu teatral, şi a raportului dialectic în care ele au evoluat, să încercăm să desprindem caracterele esenţiale ale factorilor dramatici şi arhitecturali, măsura în care au relaţii de subordonare reciprocă şi pot stimula dezvoltarea evenimentului teatral, cu atît mai mult cu cît una dintre componentele de bază ale artei spectacolului, scenografia, este determinată de spaţiul teatral şi participă, la rîndul ei, la modelarea acestuia.

Actorul, obligînd spectatorii, ca să-i poată vedea faţa, să se aşeze în semicerc în jurul lui, a creat esenţa spaţiului teatral. Azi sensul de bază al acestui concept se referă la cadrul arhitectural apt să faciliteze o optimă construcţie scenografică şi o optimă desfăşurare a spectacolului dramatic la întregul complex al condiţiilor spaţiale şi tehnice create pentru a potenţa în rîndul spectatorilor participarea la spectacol şi recepţionarea mesajului său.

Elementele esenţiale şi ireductibile ale spaţiului teatral sînt cele afectate spectatorilor şi respectiv spectacolului şi relaţia dintre aceste elemente va fi determinantă pentru caracterul construcţiei teatrale.

În principiu se desprind două arhetipuri:

— *dispunerea axială*, cînd spectatorii şi actorii stau faţă în faţă,

— *dispunerea centrală*, cînd atît jocul cît şi publicul pot ocupa miezul sau respectiv perimetrul unui spaţiu.

În cadrul acestor aşezări ale invarianţilor spectacolului se pot discerne încă numeroase subdiviziuni, în funcţie de elementele avute în vedere. Partea de spaţiu teatral afectată publicului are două zone distincte şi definite:

— *zona de recepţie*, denumire generică a spaţiului care are menirea să primească publicul, să-l dirijeze spre locul de vizionare, să-i asigure evacuarea comodă şi rapidă şi să-i ofere posibilitatea de destindere în timpul pauzelor. Rezolvarea acestei părţi e determinată de partiul arhitectural adoptat, dar factori de natură economică şi socială influenţează decisiv amploarea sau exiguitatea spaţiilor aferente;

— *sala de spectacol*, spaţiu afectat exclusiv vizionării şi ca atare obligat să ofere publicului o cît mai mare apropiere de aria de joc — condiţie care limitează capacitatea sălii în funcţie de tipul ales.

O sală de tip elisabetan sau arenă poate avea un număr mai mare de locuri, frontul de contact avînd o desfăşurare de 75—100% din maximul posibil, în timp ce la sălile de tip italian numărul locurilor e limitat de un sector de cerc nu prea deschis cu adîncimea maximă admisă de cca 21,00 m, peste care nu se obţine o normală vizionare.

În epoca noastră nu se mai poate accepta o sală de spectacol care să nu asigure condiţii optime de vizionare, audiţie şi confort fiziologic, toţi parametrii respectivi fiind în prezent perfect determinaţi.

Cele mai mari dificultăţi pe care le prezintă proiectarea unei săli de spectacol provin din relaţia acesteia cu spaţiul de joc, de sudura ce trebuie realizată între sală şi scenă, de tipul de spectacole pe care trebuie să le asigure.

Analizînd spaţiile destinate spectacolului, constatăm că şi acestea pot fi scindate în două grupe distincte:

— *zona destinată pregătirii spectacolului*, care cuprinde: cabine pentru artişti, săli de recepţii, ateliere şi spaţii pentru confecţionarea şi depozitarea costumelor şi încăperi similare pentru decoruri;

— *zona care asigură desfăşurarea spectacolului*, în care elementul polarizator este scena, ce trebuie să se ofere în totalitate vizionării spectatorilor. Adiacent spaţiului de joc sînt necesare încăperi de degajare şi manevră, cu dimensiuni condiţionate de anvergura scenei, de tipul şi natura teatrului.

Un alt factor hotărîtor al spaţiului teatral este dotarea tehnică a spaţiului de joc, care poate facilita şi determina în mare măsură pregătirea, desfăşurarea şi calitatea spectacolului. Este un element ce trebuie tratat cu foarte multă atenţie pentru a nu deveni un scop în sine şi a nu greva prin excese inutile atît investiţia cît şi exploatarea.

Evoluţia paralelă a spectacolului şi a elementelor ce alcătuiesc spaţiul teatral, strîns legată de dezvoltarea socială însăşi — din antichitatea elenă şi pînă în epoca modernă — înregistrează, începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi în primele decade ale secolului nostru, apariţia în spectacolele teatrale a numeroase atitudini insolite, revoluţionare, care încearcă, prin reînnoirea mijloacelor scenice, să suprime din această artă canoanele în care se închistase şi să-i redea un avînt creator. În privinţa spaţiului scenic se menţine arhetipul prestabilit al rezolvării teatrului italian cu scenă ferm delimitată de un cadru care contura cel de-al patrulea perete, transparent pentru public dar opac pentru interpreţi. Numeroasele idei care s-au manifestat cu forţă şi s-au succedat cu repeziciune în epoca dintre cele două războaie au căutat, prin îmbogăţirea modalităţilor de punere în scenă, strîns legate de modalităţile scenografice, să înnoiască arta teatrului şi să stabilească relaţii noi între spectacol şi spectator. Toate aceste încercări sînt însă frînate de lipsa unor construcţii adecvate; este drept că apar o serie de propuneri pentru teatre «ideale» ce au rămas însă neexecutate.

După cel de-al doilea război mondial acţiunea pentru înnoirea spiritului construcţiilor teatrale privind destinaţia, funcţia, forma şi dotarea tehnică a acestor edificii a fost cu insistenţă reluată. Rezultatele obţinute în aceste multiple căutări sînt evident diferite şi ele acuză deosebirile de tradiţie şi cultură, de condiţii social-economice, de organizare administrativ-politică, de întreaga specificitate a fiecărui popor. Sînt demne de menţionat pentru rezultatele obţinute experimentele din Anglia, R. F. Germania, S.U.A., U.R.S.S.

Evoluţia spectacolului dramatic şi a celor mai recente realizări din domeniul construcţiilor teatrale ne îndreptăţeşte să conchidem că edificiile teatrale, indisolubil legate în decursul timpurilor de natura spectacolului şi de factorii sociali determinanţi ai epocii, au fost în strînsă corelare cu necesităţile şi năzuinţele societăţii în mijlocul căreia au luat fiinţă.

Certitudinea triplei relaţii axiomatice societate—spectacol, spectacol—spaţiu teatral şi societate—spaţiu teatral obligă pe orice creator de edificii teatrale să detecteze invarianţii dialecticelor lor legături pentru a determina ideaţia construcţiilor teatrale.

Relaţia de bază, societate-spectacol, ne confirmă faptul că spectacolul nu poate constitui un scop în sine, ci are datoria să satisfacă necesităţi fundamental umane, divertismentul dramatic fiind totdeauna prilej de desfătare dar şi fapt de comunicări esenţiale şi superioare satisfacţii estetice.

După o perioadă de decalaj faţă de puternicele mutaţii intervenite în concepţiile şi nivelul cultural al societăţii contemporane cît şi concurenţei spectacolelor bazate pe mijloace mecanice de înregistrare şi transmitere, spectacolul teatral, reconsiderînd cu atenţie componentele sale fundamentale, a izbutit să extragă cu clarviziune rezultatele viabile ale valoroaselor sale experienţe şi, prin fructuoasa lor sinteză, să se adapteze modului contemporan de viaţă şi gîndire, să reflecte ţelurile actuale ale societăţii umane. Acestea sînt de altfel condiţiile care au stat la baza perenităţii actului teatral şi care condiţionează în continuare existenţa sa.

Se impune dar ca toţi factorii spectacolului să facă uz de posibilităţile de care pot dispune azi pentru a se remodela şi reactualiza.

Dată fiind vastitatea repertoriului cît şi interpretarea extrem de diferită pe care acesta o capătă azi, nu mai poate fi vorba de o rezolvare unică a spectacolului şi aici intervine cu o deosebită vigoare cea de a doua relaţie, spectacol dramatic—spaţiu teatral, care implică în mod deosebit participarea activă a scenografiei şi a scenografului.

Repertoriul generat de text este extrem de variat ca gen, conţinut, mod de exprimare. Specificitatea lui

pentru a fi cel mai conform redată, implică asertoric un anume spațiu scenic, adecvat fiecărei piese în parte, căci există o relație de netăgăduit între repertoriu și spațiul scenic atît în ce privește raportul în care acesta e dispus față de sală cît și proporționarea lui. Punerea în scenă și interpretarea, asigurate de regizor, scenograf și actor, s-au dovedit că sînt profund influențate de forma și dimensiunea spațiului scenic, de modalitatea de comunicare cu sala.

Toate încercările de reîmprospătare a expresiei dramatice au scos în evidență stavila ridicată în calea lor de unilateralitatea și rigiditatea pe care o manifestă în genere spațiile teatrale. Spectatorul este captivat de impresii senzitive vizuale și auditive. Spațiul teatral trebuie deci să fie construit în așa fel încît aceste impresii să fie transmise cît mai direct și mai puternic publicului din sală, ceea ce implică o cît mai desăvîrșită rezolvare a raportului spectator-spectacol, a miezului spațial unde are loc sudura dintre sală și scenă, preconizată de concepția arhitecturală și desăvîrșită de concepția scenografică. În această problemă, în cultura europeană s-au definit trei arhetipuri de așezare: arenă, elisabetan și italian.

Primele două, prin specificul lor, au darul să centreze desfășurarea jocului, ultimul să îndepărteze acțiunea spre culise, fiecare arhetip solicitînd, la rîndul său, o anumită concepție scenografică.

Teatrul elisabetan, cu scenă spațială deschisă, azi apreciată ca mai adecvată fenomenului teatral, fără să fi fost unanim acceptată, prezintă avantajul de a fi adecvată repertoriului de factură shakespeareană și de a putea avea un număr mai mare de locuri cu vizibilitate bună, asigurînd o mai mare libertate soluțiilor posibile ale scenografiei.

Teatrul-arenă, reluat cu intenția majoră de a se crea o ambianță de « intimitate » care să facilizeze comuniunea spectacol-spectator, nu poate oferi un sentiment al mediului și nu are convenționalitatea celui elisabetan, ce oferă posibilitatea unor montări teatralizante. Teatrul-arenă a fost proliferat și pentru motive de economicitate în exploatare, decorul, și în consecință mîna de lucru pentru confecționarea și manevrarea lui, neputînd căpăta dimensiuni prea ample, ceea ce nu diminuează importanța rolului scenografiei.

Teatrul italian este astăzi cel mai discutat din cauza cadrului scenic, a ecranului invizibil ce ia naștere între joc și asistență. S-a crezut multă vreme că este posibilă reactualizarea acestui tip de spațiu teatral prin realizarea unei cît mai mari variabilități a zonei de contact între scenă și sală, solicitînd insistent fantezia cuplului regizor—scenograf, dar eforturile s-au dovedit în genere costisitoare iar rezultatele nu au fost totdeauna convingătoare.

Se impune să menționăm eforturile de îmbunătățire a expresivității dramatice grație dotărilor tehnice ale scenei. S-au făcut însă și excese nejustificate, mai ales în privința utilajelor electro-mecanice, care adeseori au căpătat sensul unui mit, unui scop lipsit de rezultate, excesul de dotări constituind în final o piedică în desăvîrșirea artei dramatice, de unde și pledoaria scenografilor pentru mai multă simplitate.

Cercetarea succintă a cerințelor factorilor componenți ai spectacolului ne conduce la următoarele concluzii referitoare la elementele spațiului teatral:

— *Spațiul de joc*, pentru a avea o eficacitate totală, trebuie să fie cît mai maleabil și în consecință să nu aibă o formă strict definită. Se cere de fapt un instrument cît mai adaptabil, încît orice spectacol să poată fi pus în scenă și interpretat în orice mod ar fi el ideat.

— *Sala* și ansamblul spațial pe care aceasta îl alcătuiește cu scena sînt obligate să posede acele valențe care să asigure coeziunea spectatorilor și participarea lor la spectacol.

Ar fi de dorit deci un teatru cît mai elastic, cu multiple rezolvări spațiale. În așa-numitele teatre transformabile, dificultățile pentru obținerea unei vizibilități optime cresc exponențial iar șansele de reușită scad.

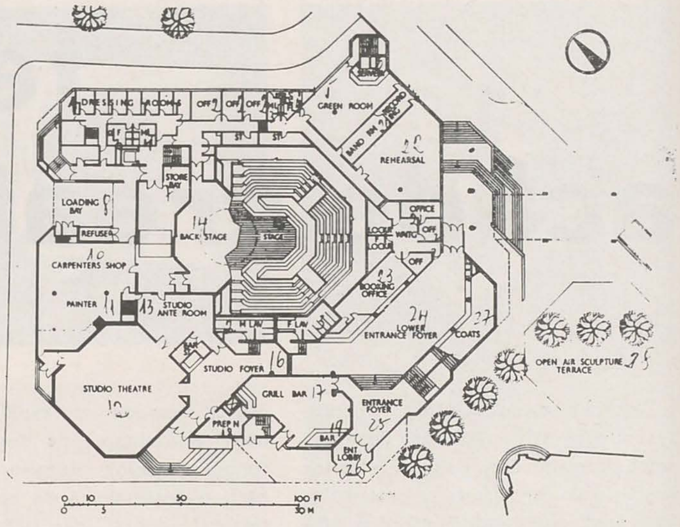
Pînă în prezent, epoca noastră nu a consacrat vreo formă de spațiu teatral simplă și eficient economică. Se pare totuși că anii ce vor veni vor purta pecetea pluralității și acționează în favoarea unui instrument care să asigure toate formele de joc universal acceptate și verificate.

Ceea ce determină construirea edificiului teatral este, după părerea noastră, a treia relație menționată, societate-spațiu teatral, care trebuie să fixeze esențialele date de temă, de o importanță covîrșitoare și nu totdeauna sesizată.

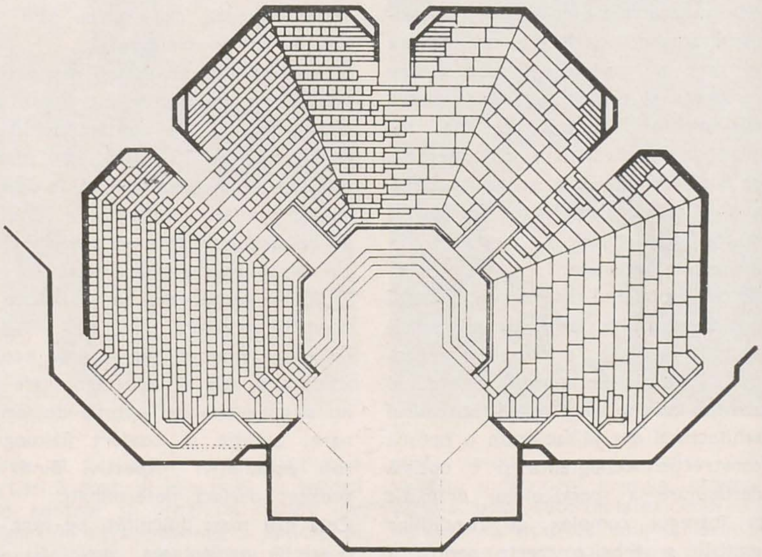
Tema stabilește caracterul și funcțiile de bază pe care spațiul teatral va trebui să le îndeplinească, precum și criteriile organizatorice de funcționare, care vor avea repercusiuni atît asupra rezolvării cît și a amplorii pe care le vor căpăta principalele zone componente ale spațiului teatral: cea afectată publicului și aceea pentru pregătirea și desfășurarea spectacolului.

Se evidențiază o clasificare a teatrului în funcție de natura spectacolelor:

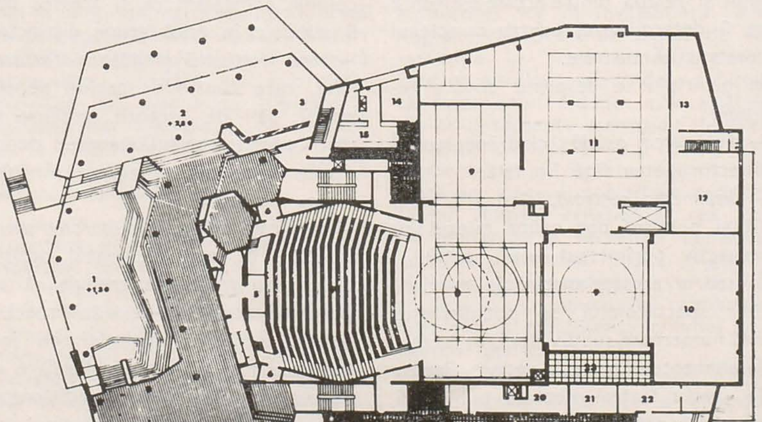
— teatre de repertoriu, pentru cele



Teatrul Crucible, Scheffield, Marea Britanie, arh. Renton, Howard și Wood; plan parter



Teatrul Crucible; detaliu plan sală-scenă



Teatrul Național Craiova, arh. Alexandru Iotzu; plan nivel foaier

mai variate texte și tipuri de montări dramatice;

— teatre studio și experimentale, unde repertoriul ca și punerea în scenă pot fi specializate.

De asemenea, în funcție de organizare, se pot deosebi:

— teatre cu trupe proprii și activitate ritmică;

— teatre subordonate unui centru polarizator care poate asigura desfășurarea normală și continuă a spectacolelor;

— teatre capabile să primească turnee întîmplătoare sau care se bazează pe activitatea intermitentă a unor echipe locale de amatori.

Tema va trebui să clarifice și datele pe care societatea le imprimă direct spațiului teatral, respectiv asupra zonei de recepție afectată publicului. Dimensionarea lor este desigur impusă de capacitatea sălii, dar și de amploarea ce se dorește pentru această zonă de contacte sociale. În aceeași ordine de idei se va analiza cu grijă dacă acest vast salon al vieții sociale trebuie să fie deschis către spațiile publice înconjurătoare și să participe la animația orașului sau, din contră, să se izoleze de exterior pentru a menține « catharsis »-ul produs de spectacol.

Din succinta analiză efectuată rezultă că teatrul are nevoie de spații anume construite pentru ca activitatea lui să se poată desfășura în condiții normale. Spațiile teatrale pot fi independente sau înglobate în construcții cu destinații multiple. Se impune însă ca spațiul afectat teatrelor să fie de la bun început precizat ca atare pentru a se înlătura confuziile și a putea fi proiectat conform specificului lui, puternic diferențiat de cel al altor genuri de spectacole și manifestări culturale — căci se impune să se facă deosebirea între spațiile « polivalente », concepute să facă față solicitării variatelor funcții pe care o viață urbană complexă și amplu dezvoltată e datoare să le satisfacă, și cele cu multiple valențe dar afectate unei singure activități, cum ar fi teatrele de concepție nouă, care se impun în mod categoric.

A ne limita la cele expuse mai sus ar însemna să acceptăm ideea că spațiul teatral este numai un instrument al fenomenului teatral, dar spațiul teatral este indubitabil cuprins în sfera largă a faptelor de arhitectură.

Este suficient să inserăm în relația cauzală societate-spectacol-spațiu teatral factorul creație arhitecturală ca să obținem un caz particular al înlănțuirii cauzale ce are loc în geneza faptelor de arhitectură, oricare ar fi natura și amploarea lor.

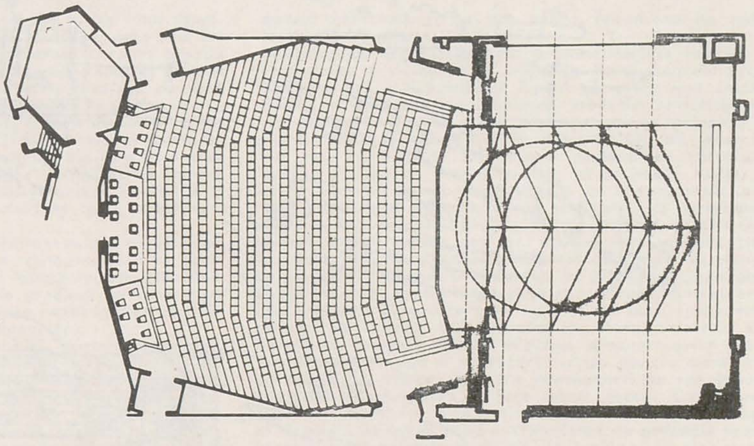
Faptele de arhitectură, spre deosebire de cele ale altor arte, sînt determinate de condițiile societății umane care generează comenzile individuale sau colective care sînt la baza oricărei creații arhitecturale.

Numai în această fază materialul aperceptiv de care dispune autorul este capabil se dea sugestii — inspirația — pentru ca în stadiul de gestație să se formuleze ideea, să se recreeze ceva nou — ideația sau invenția. Urmează execuția, care în cazul creației arhitecturale nu înseamnă realizarea operei însăși, ci concretizarea pluridisciplinară a « ideației » într-un proiect complex. Căci stadiul final al « execuției » creației arhitecturale — « proiectul » — nu reprezintă « certitudinea » și prin aceasta arhitectura se aseamănă cu muzica, artă care scrisă numai pe portativ rămîne mută — creația arhitecturală devine certitudine odată cu intervenția constructorului și numai astfel ciclul este încheiat.

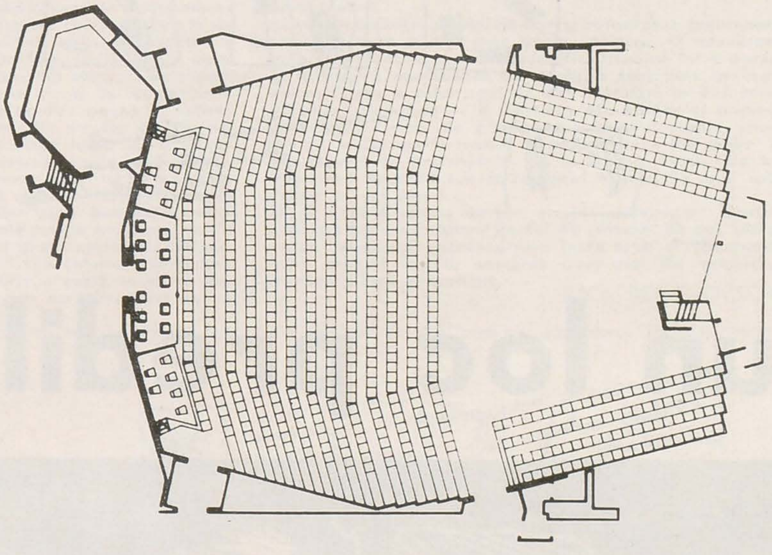
Este axiomatic faptul că orice construcție este executată pentru a satisface necesitatea care a generat-o. Obiectul este așadar un produs al rațiunii și în mod firesc va purta pecetea acesteia. Spațiul construit rezultat exclusiv din tehnologie va corespunde necesității cauzale, dar în afară de însumarea datelor cunoscute într-un tot este necesar ca acesta să acumuleze și acele calități pe care spiritul uman le-a dorit totdeauna, să se adauge simplului fapt tehnic pecetea codului și lirismului uman, pentru ca ceea ce e făurit de om să capete expresia completă și armonioasă a componentelor sale esențiale — spirit și materie — și astfel să devină fapt de arhitectură.

Marcată de un valoros spirit constructiv, puternica personalitate a poporului nostru a știut să adapteze creator orice infuzie de tehnologii și modalități de expresie. Înlăturînd curentele extremiste și unilaterale, nefiind receptivă la excesele brutaliste ale unor tendințe exterioare, creația autohtonă de arhitectură a fost totdeauna o îmbinare fericită de precizie și vigoare, de puritate și adevăr biologic, armonios echilibrate și ponderate de măsura exactă a scării umane. Trăsăturile de bază ale arhitecturii românești își găsesc o desăvîrșită finalizare în capodoperele existente produse de fertilul geniu creator al spiritualității poporului nostru. Preluarea esenței însăși a acestor caractere este singura modalitate capabilă să ne ferească de grave erori și deci aptă să ne călăuzească în domeniul construcțiilor arhitecturale în genere și, ca atare, și al teatrelor — către creații originale, proprii poporului nostru.

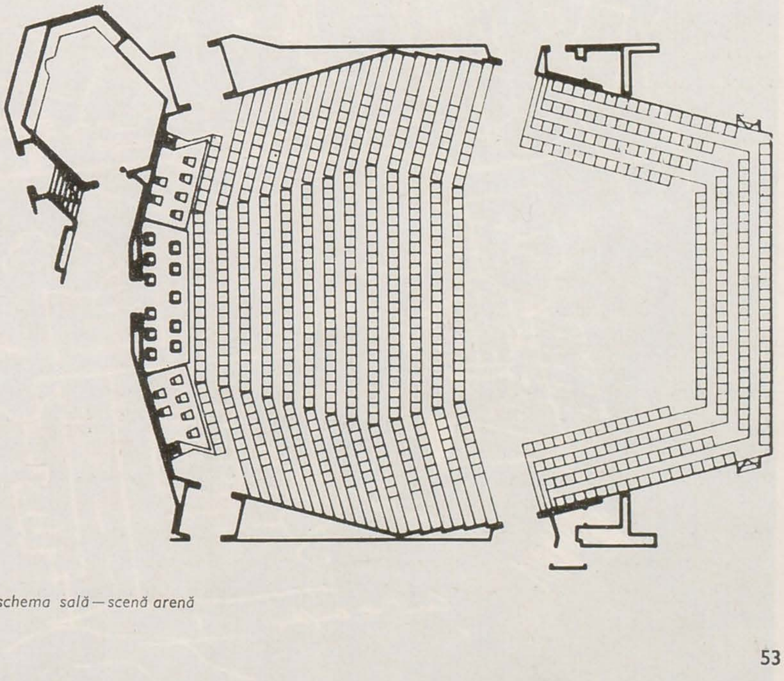
ALEXANDRU IOTZU



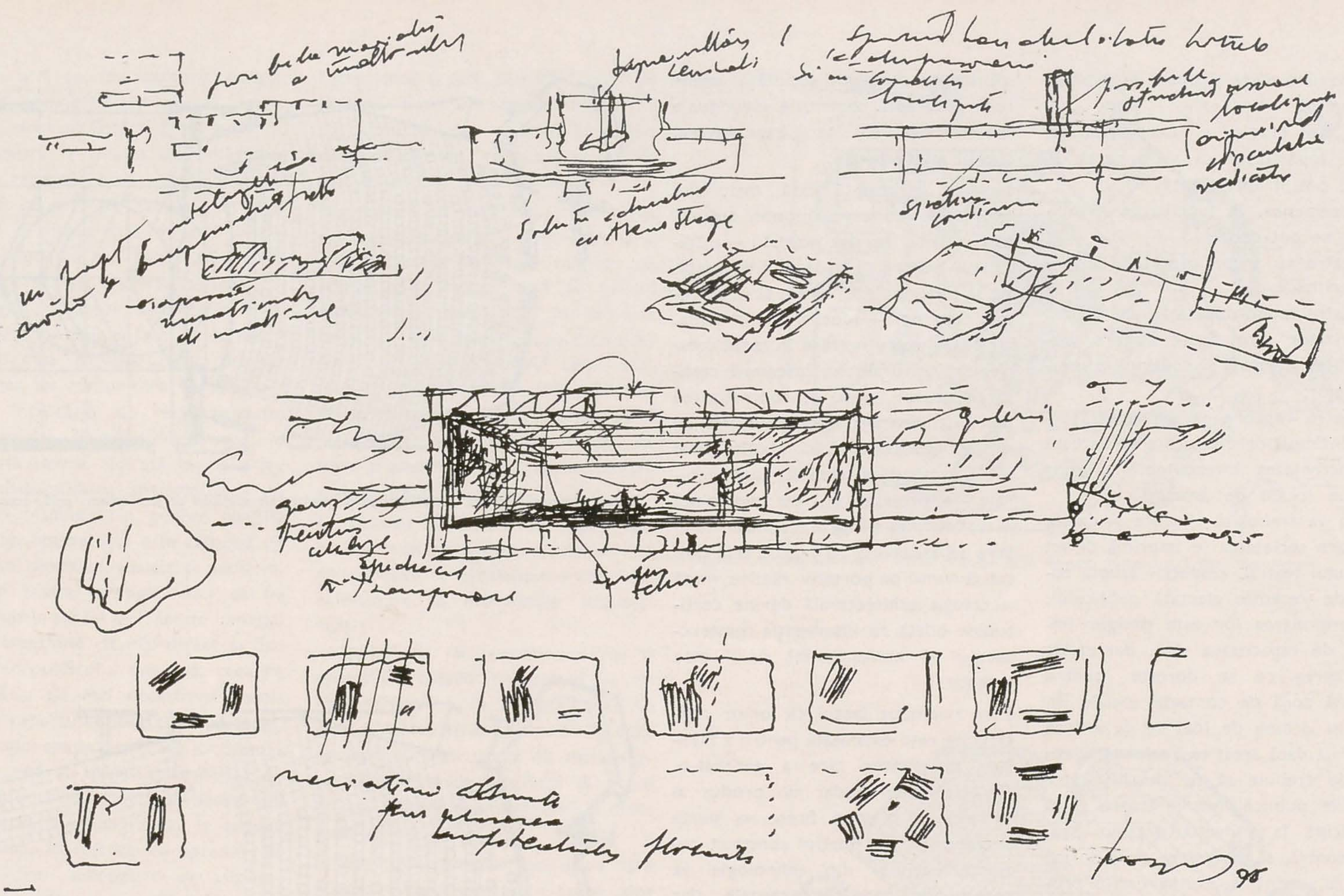
Teatrul Național Craiova; posibilități de amenajare ale spațiului de joc: schema sală — scenă italiană



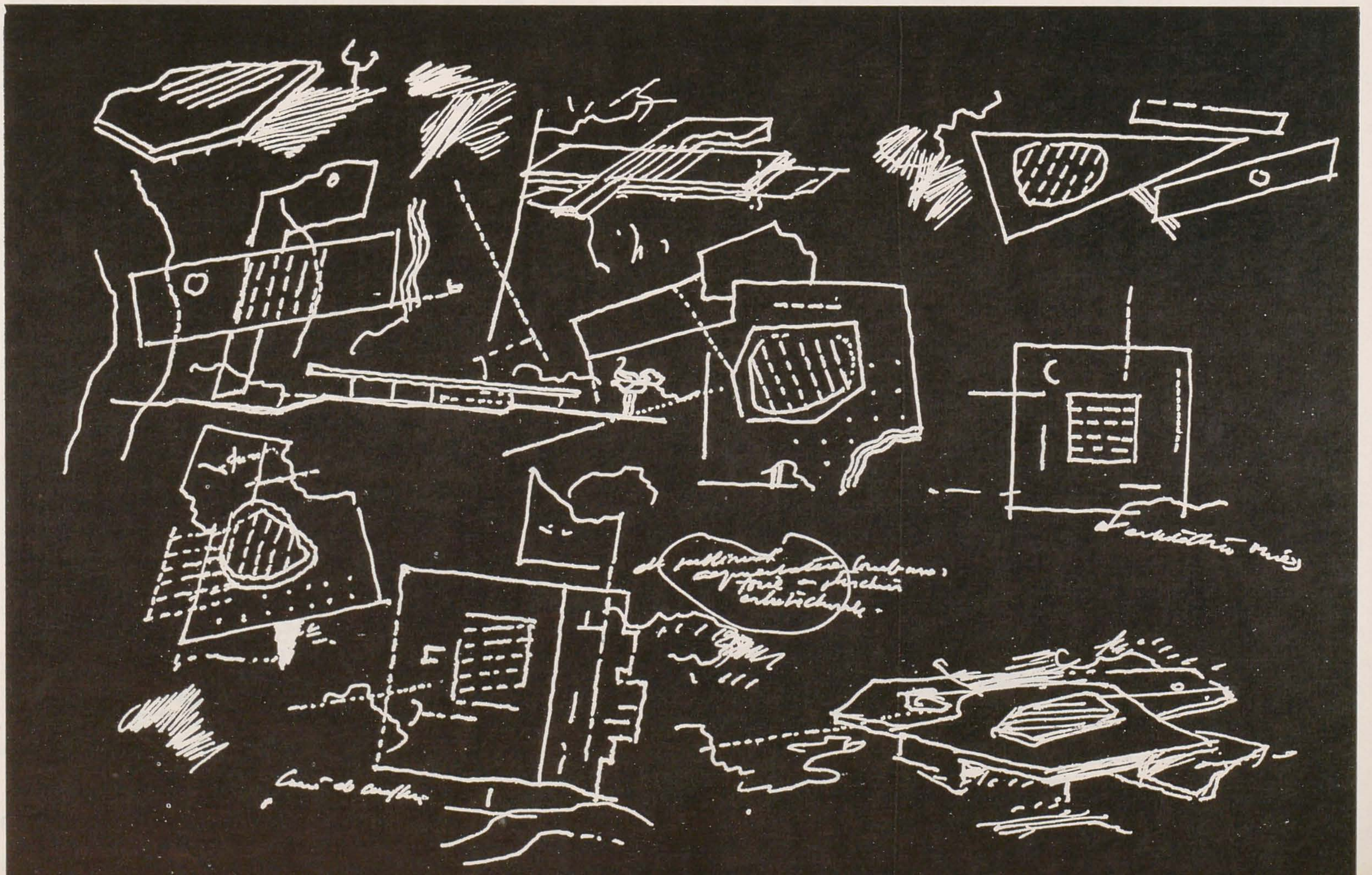
schema sală — scenă elisabetană



schema sală — scenă arenă



un loc predilect al artelor



Binecunoscuta repunere în discuție a locului teatral, a spațiului în care și cu care această artă configurează, a prilejuit în cele peste opt decenii de dezbateri apariția unei ample suite de formulări tinzînd a restructura organizarea preexistentă moștenită din secolul al XIX-lea, blocată într-un acuzat academism. Numeroși oameni de teatru, începînd cu Appia, Gordon Craig, Antoine, Mayerhold sau Piscator, au luat cuvîntul pledînd aproape fără excepție pentru abandonarea așa-numitei scene italiene și eliberarea de dictatul pe care aceasta și tehnologismul său îl impun relațiilor și expresiilor. Dar puține, foarte puține dintre aceste propuneri au avut șansa de a fi realizate, marea majoritate a edificiilor continuînd a se construi în virtutea principiilor secolului trecut sau cel mult cultivînd o reabilitare a unora din modalitățile scenei deschise prebaroce, scena elisabetană sau arena. Acest fapt este datorat în mod cert unei rezistențe față de ineditul ideilor, în accepția curentă conceptul teatru echivalînd cu conceptul teatru italian, dar și unor evidente puncte slabe ale argumentărilor, între altele naivității tehnologice și economice a multor proiecte, nerealismului lor, ca și adesea caracterului reductiv, limitativ, care risca să instaureze constrîngerile unei estetici particulare la fel de blocante ca și cea pe care voia să o elimine. În orice caz aceste propuneri reprezintă trepte expresive oglindind evoluția gîndirii teatrale în secolul nostru și pregătind apariția unor soluții efective.

Procesul de precizare, de decantare a unor rezolvări adecvate evoluției teatrului contemporan a luat forme concrete abia în ultimele decenii, favorizat și stimulat de evenimente și mutații care au influențat direct arta teatrală; dacă n-ar fi să amintim decît de necesitatea cultivării specificității inconfundabile a teatrului, a esențelor acestuia, necesitate acuzată prin competiția televiziunii (care a reactualizat problemele ridicate cu cîteva decenii în urmă de către film), de creșterea diversității experimentelor teatrale determinată în bună parte de viteza de apariție și consumare a acestora, de largul spectru al repertoriului contemporan, de caracterele noii literaturi dramatice, a cărei construcție este direct influențată de evoluția artelor imaginii, etc., putem realiza cît de acute au devenit schimbările care se cer spre eliberare de modelul italian al secolului trecut și de tehnologismul specific acestuia ajuns la un efectiv paroxism. În această conjunctură, asistată și de cuceririle arhitecturii moderne (apetența pentru structuri convertibile, pentru elementaritate) ca și de progresele tehnologiei construcțiilor (acoperirea lesnicioasă a spațiilor mari), a apărut ideea spațiului variabil. Unele din edificiile construite în ultimii ani au juxtapus structurilor clasice și spații cu astfel de programare deschisă. Neacreditate încă drept un răspuns ferm, ele au fost atribuite prudent activităților care în mod destul de arbitrar se numesc experimentale. Deși numeric aceste realizări reprezintă un procent destul de redus din totalul spațiilor construite în epoca postbelică, ele marchează un moment important pe calea instituirii a ceea ce aș numi conceptul variabilității totale.

Cum s-ar putea descrie acest nou concept, care sînt caracterele acestei noi structuri teatrale care le acordă șansa de a fi generalizate? Aș răspunde: spațiul simplu elementar, dată fiind cuprinderea într-o anvelopă comună nedeterminată formal a celor două principale funcțiuni, spectacol și spectatori, în scopul creării unei variabilități a raporturilor dintre acestea și din interiorul acestora. De aci posibilitatea practicării oricăruia din cele trei ordine teatrale ca și a unui număr nelimitat de forme intermediare. Un spațiu dezarhitecturizat posibil a fi segmentat, formalizat, arhitecturizat prin elemente scenografice standard.

Tehnicile de transformare a spațiilor și relațiilor, simple, elementare, evitînd orice abuz tehnologic. Un echipament de mare mobilitate și operativitate (sisteme ampliabile standard sau vehicule gradene de tipul amfiteatru flotant, posibile a fi dispuse rapid într-un număr cît mai mare de combinații nuanțate).

Tehnica spectacolului integral mobilă, putînd fi prezentă sau quasi absentă, redusă de pildă la un minimum de surse de lumină atunci cînd teatrul se dorește « sărac », practicînd o asceză tehnică în spirit grotowskian, sau putînd fi exaltată pînă la miracol ca în viziunile lui Svoboda. Întregul echipament, și cel mecanic în special, atunci cînd apare, ușor, de o mare capacitate combinatorie.

Înafara prizelor de energie (electrică, hidraulică dacă este cazul) și a punctelor de fixare, toate dispuse modulat, de dorit ca nimic să nu fie fix. O echipare care să poată fi montată progresiv, redistribuită în funcție de spectacole sau suite de spectacole, de stagiuni, o dotare care se poate face în timp, poate fi inexistentă la începutul carierei unui teatru, poate evolua, poate asimila orice cucerire a tehnologiei.

În cadrul unei atari doctrine a sistemelor normalizate ca dimensiuni și ca puncte de racord, se poate chiar imagina ca această tehnică să nu fie proprietatea edificiului, făcînd parte dintr-un fond comun de echipamente interșanjabile care să fie oferite de către o agenție de prestări întregii rețele de edificii culturale pentru a echipa spectacole pe durate limitate, implantarea acestei tehnici fiind total liberă, datorită măsurii de modulare incluse atît în echipament cît și în construcții. Este de remarcat că acest procedeu poate fi aplicat prin extensie și noilor construcții de tip tradițional cu prilejul edificării lor, dacă acest lucru va continua să se petreacă, și teatrelor existente cu prilejul reamenajării lor ca și în general tuturor spațiilor chiar necuprinse în mod convențional în rețeaua culturală (sălile de adunări ale fabricilor, școlilor etc.). Sub aspect economic, spațiul variabilității totale revine mult mai puțin scump decît spațiul tradițional grație spiritului arhitecturii sale și al echipamentului său tehnic. Fabricarea în serie a elementelor constituie o reală sursă de raționalizare și de perfecționare a lor. Exploatarea va deveni rentabilă și nu vor exista fenomene de obsolescență în aceste investiții.

Abandonînd acum fervoarea argumentărilor tehnice și economice și revenind la criteriile fundamentale artistice, merită a fi subliniat faptul că acest nou instrument, stimul pentru continua inovație artistică, nu violentează evoluția artei teatrale, nu o privează de patrimoniul său tradițional, dimpotrivă, dă posibilități noi de a pune în valoare moștenirea culturală. Spațiul italian nu este eliminat, el se poate regăsi în orice moment într-o configurație, aș spune, mult mai valoroasă, mai apropiată de concepția sa originară. Abandonînd numai achiziția sa din secolul al XIX-lea, turnul scenei, partea cea mai costisitoare, și renunțînd în consecință la o redusă categorie de efecte, el cîștigă în puritate, în candoare. Astfel, de pildă, spațiul transformabil este capabil să găzduiască și să pună în valoare, așa cum actuala arhitectură nu o poate face, spectacole bazate pe tehnici sabattiniene ale Renașterii sau ale barocului. În egală măsură el poate prezenta orice montare în stil italian a literaturii scrise pentru acest tip de scenă, în măsura în care conceptorii de spectacole continuă să dorească a face acest lucru. Caracterul neformalizat și nearhitecturizat face ca în orice moment el să poată primi în mod extraordinar de autentic spectacolul oricărei culturi oricît de străine de structura europeană. Un turneu Nô, de pildă, ar putea fi strălucit prezentat în orice edificiu teatral al unei rețele concepute pe principiile variabilității totale. În general, spațiul nou va deveni un instrument care va favoriza circulația valorilor, expunerea lor optimă.

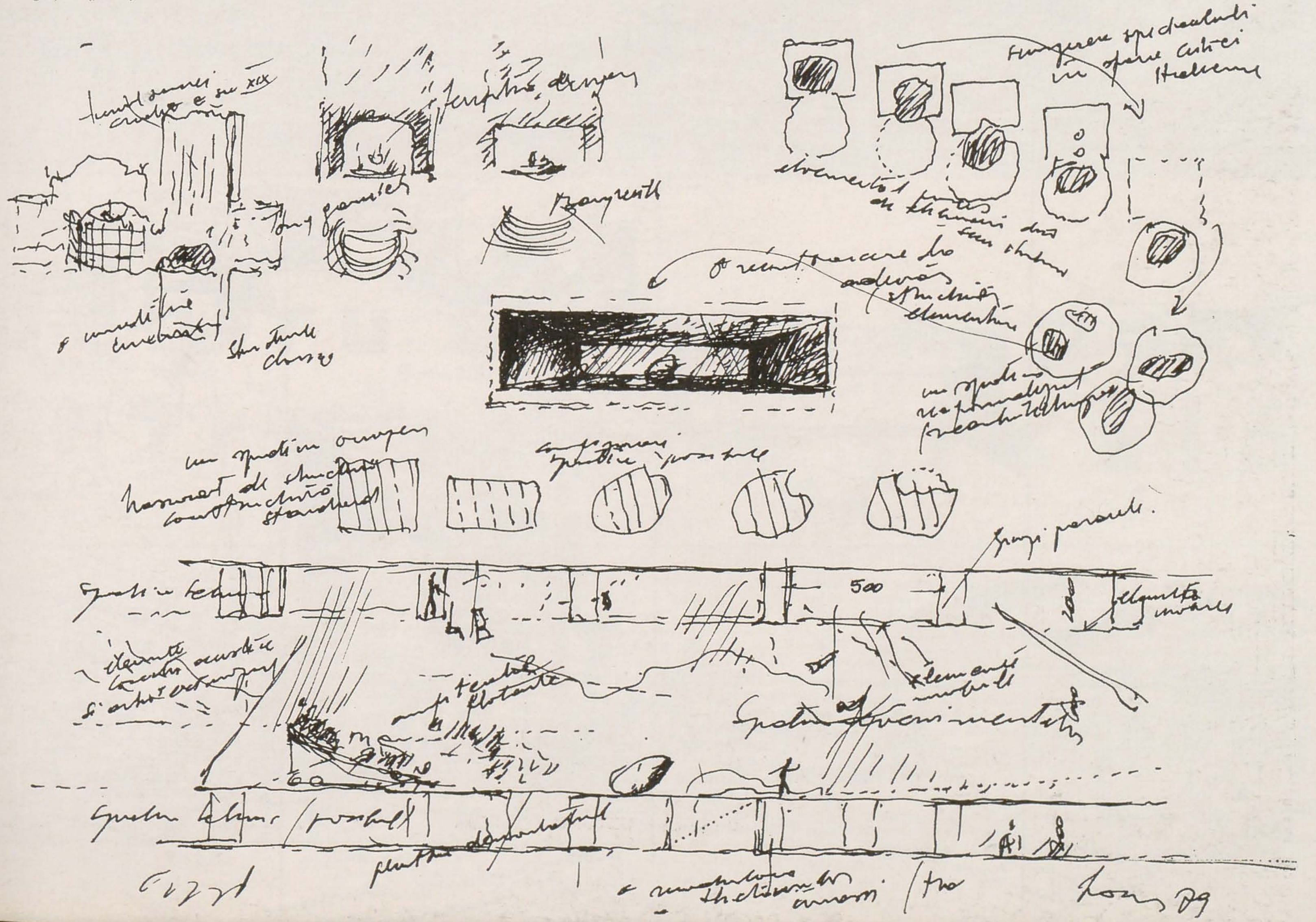
Din punct de vedere arhitectural, noua structură teatrală poate fi combinată cu orice funcții auxiliare, anexele necesare unui teatru profesionist, spațiile specifice activităților diverse ale unei case de cultură, ale unui club sau centru de tineret etc., expresia exterioară a edificiilor putînd varia de la un caracter oficial reprezentativ pînă la spiritul relaxat al unei familiarități comunitare.

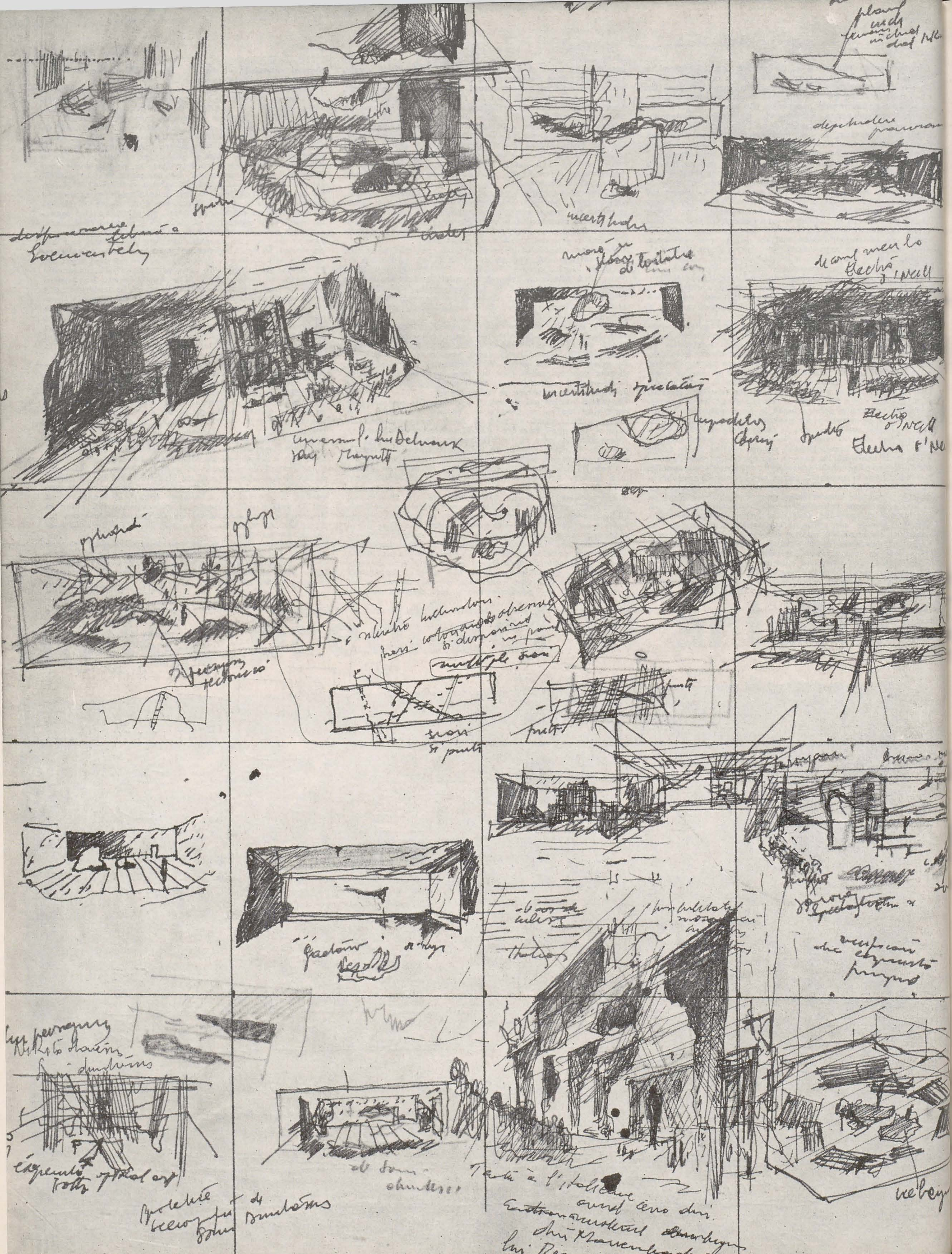
Și se pot adăuga acestei pledoarii numeroase argumente convingătoare dintre care unele decisive. O adevărată revelație o aduce extraordinara similitudine între această structură comandată de evoluția teatrului contemporan și cea a celor mai de vîrf realizări în domeniul spațiului de expunere a plasticii, din domeniul muzeografiei, al « artei de a expune arta », domeniu ajuns azi la înalte performanțe și rafinament. Mă refer la Beaubourg, la amenajările de la Grand Palais ale lui Raymond Arnould sau la recentul Muzeu de artă modernă al lui Pey.

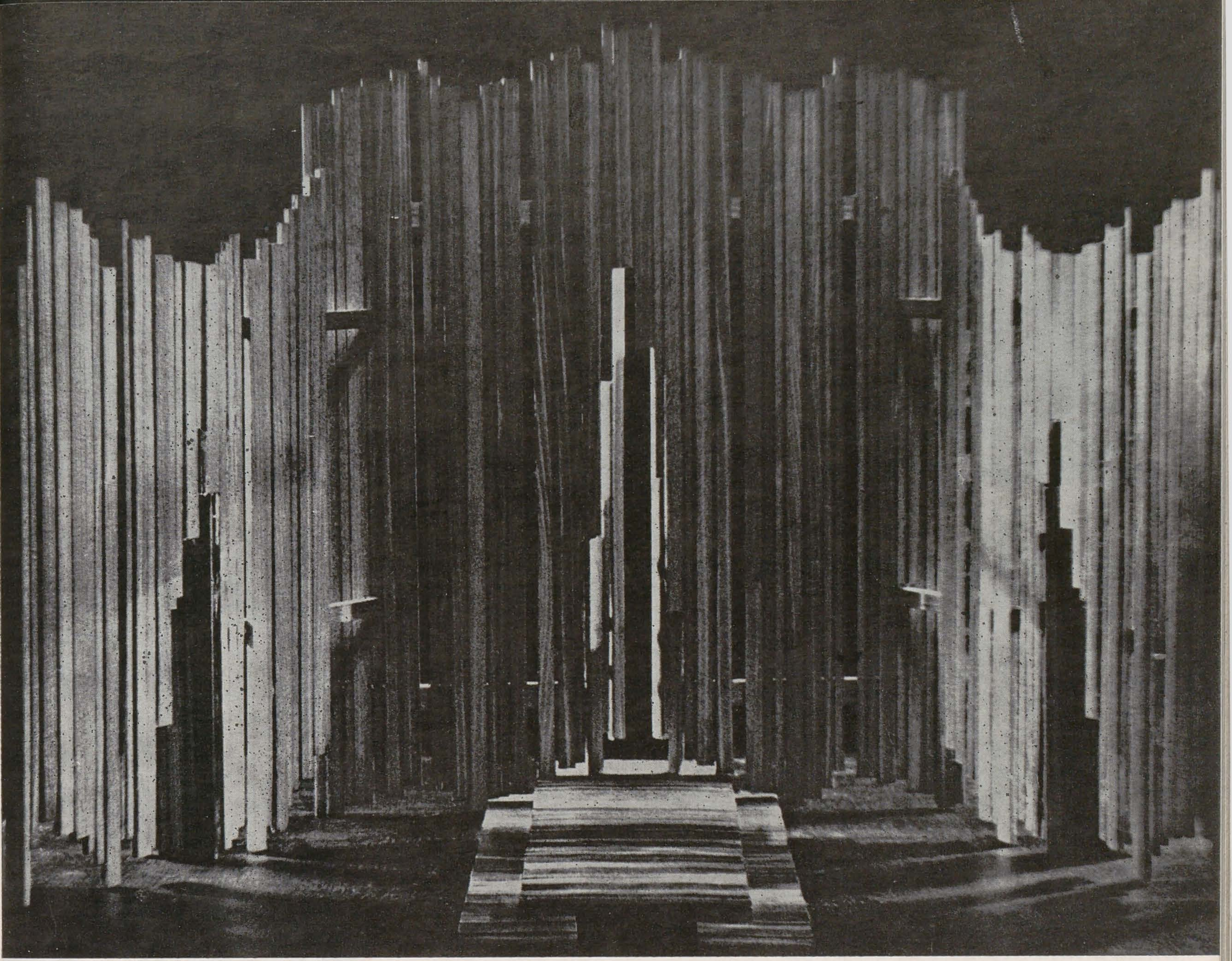
Noul nostru spațiu devine un loc privilegiat pentru artă, un loc unic pentru gestul de cultură. Se pot întrevedea joncțiuni extraordinare între arte și spectacol, între artă și teatru, nașterea unui gen de activități creatoare fără precedent.

PAUL BORTNOVSCHI

În ilustrație: Meditații pe tema spațiului variabil — posibilități combinatorii privind organizarea; integrarea spațiului variabil în diferite programe (p. 54); principiul arhitectural (p. 55); ipoteze scenografice (p. 56)







pentru un nou raport între scenă şi sală

Se vorbește mereu de rămînerea artei în urma tehnicii, de strădania de a ține pasul cu . . . zborurile cosmice. În ce privință? În actualizarea clasicilor trecîndu-i prin presa laminoarelor? În limbajul și factura folosite pentru traducerea în spectacol a unui text dramatic? În formele noi de exprimare plastică și actoricească la nivelul tehnicii de azi? Cred că *mai curînd* ar trebui să ne punem întrebarea dacă *în metoda noastră de lucru* ne străduim suficient a fi la nivelul acestei tehnici.

Cum să pretindem a ține pasul cu tehnica atunci cînd *tocmai ce este tehnic în munca noastră, pretîndu-se la o organizare riguroasă* se neglijează, în timp ce se încearcă adeseori să se « întindă » pe tiparele tehnicii contemporane conținuturi artistice cu specific total diferit?

Abecedarul adevăratei tehnici de teatru este dificil și în mare parte nesocotit. Fără punerea la punct a acestui abecedar nu putem merge mai departe vizînd performanțe artistice. Este necesar să pătrundem în sfera foarte cuprinzătoare intitulată — după mine — « unde se termină arta și unde începe tehnica în munca de teatru ». Din această sferă, voi încerca a lămuri primul punct ce stă la baza atît a muncii scenografului, cît și a regizorului: cunoașterea locului de muncă, în cazul nostru scena și sala, dar mai ales raportul arhitectonic funcțional dintre acestea două. Ca să fiu mai actual cel puțin în limbaj, voi aminti de consumatorul de artă și creatorul de artă, precum și de cerere și ofertă. Cererea primului și oferta noastră la cerere.

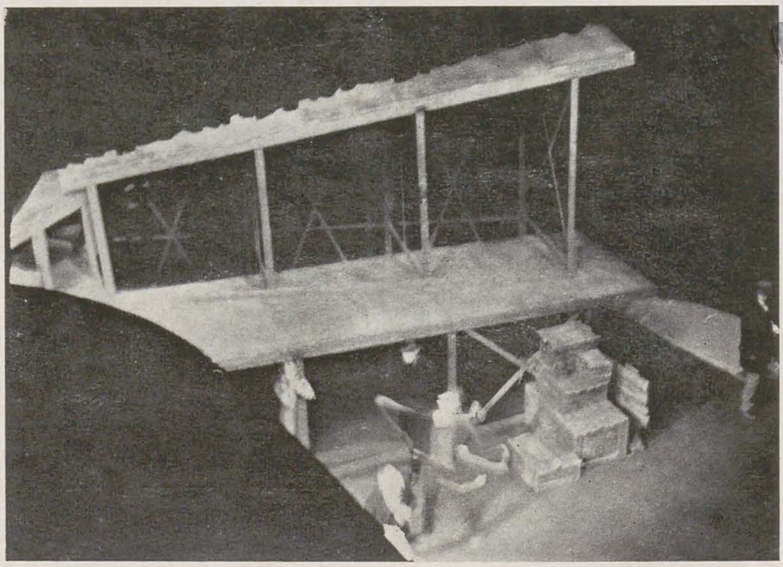
Spectatorul cere să vadă.

CE, CUM și CÎT sînt trei jaloane de care depinde spectacolul. CE se referă la repertoriu. CUM vizează calitatea artistică. CÎT este condiția vizibilității.

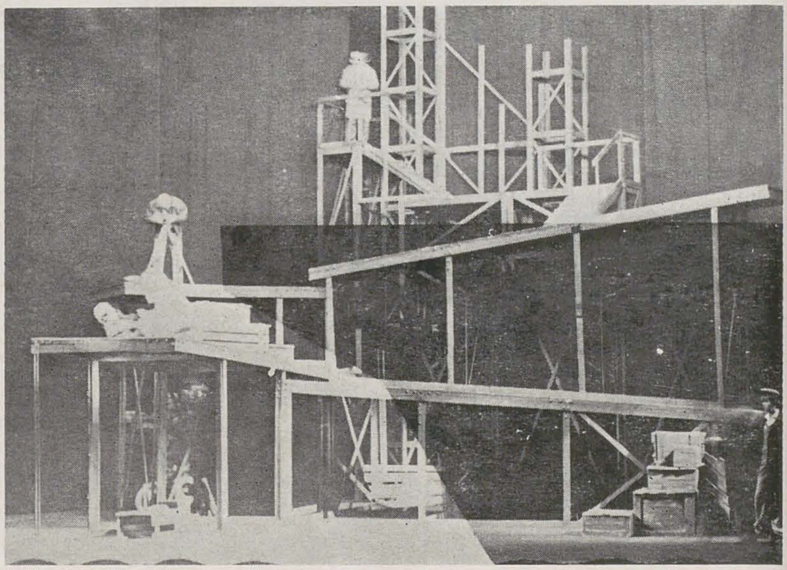
Mi-am propus să analizez CÎT vede spectatorul din ceea ce-i oferim pe scenele noastre.

Cu toate că acest CÎT se referă mai mult la rezolvarea problemei tehnice, de el depind în cea mai mare măsură celelalte două atribute — CE și CUM. Este știut că, pentru a satisface calitatea și a servi ideea textului dramatic, se cere în primul rînd asigurarea unei bune vizibilități. Răspundem satisfăcător la acest punct folosind scenele pe care le avem la dispoziție astăzi? Și dacă nu, din ce cauză? Aceasta este problema pe care doresc a o dezbate în mini-studiul de față, întîi prin constatarea realităților și, în al doilea rînd, încercînd să fac o propunere, dacă nu pentru scenele existente, cel puțin pentru cele ce se vor construi.

Reușita de a oferi o bună vizibilitate diferă de la teatru la teatru, depinzînd de raportul arhitectonic ce există între scenă și sală, respectiv de înțelegerea acestui



1



2

raport și de folosirea cu precădere a părților din platou perfect vizibile pentru întreaga masă de spectatori. Referindu-ne la scenele existente, străduința noastră are însă limite. Nu fiecare spectacol se poate desfășura aproape numai în porțiunea menționată, unele dintre ele cu scene simultane avînd nevoie de întreg spațiul scenic. Așa se face că din scene cu o deschidere de zece metri, din cauza raportului arhitectonic, am folosi (dacă respectăm interesele întregului public) un fragment redus la doi sau patru metri pătrați, vizibili din toate colțurile sălii. A reduce montările la aceste dimensiuni, pe o asemenea scenă, ar însemna ca pentru o parte din spectatori să se creeze un mare gol în jurul locului de acțiune. A nesocoti cealaltă parte ar produce în sală o oarecare agitație în timpul spectacolului la scenele ce nu se văd, ceea ce ar dăuna bunei desfășurări.

Dar acestea sînt condițiile în care lucrăm, unele moștenite iar altele mai recente, în construcțiile concepute de dragul respectării canoanelor arhitecturale în sine, neglijîndu-se cerințele arhitecturii funcționale specifice teatrului.

Puși în fața realităților, trebuie să optăm între pretențiile creației și interesele spectatorului, care măcar din acest punct de vedere trebuie să fie satisfăcut, dacă voim să ținem cont de el. Dacă nu, răspunsul este tipic la toate criticile aduse în acest sens . . . « Spectatorul care n-a văzut scenele din partea dreaptă să-și cumpere bilet la următorul spectacol pe partea opusă . . , astfel, văzînd de două ori, va putea avea o imagine de ansamblu . . . cu care ocazie ne facem și planul de încasări ». . . Așa s-ar putea răspunde într-un dialog absurd purtat între cerere și ofertă.

Dar un asemenea dialog se poate duce de fapt și în cadrul instituției între regizor și scenograf, între director și scenograf, între actor și scenograf . . . ca și cum de scenograf depinde întru totul buna vizibilitate. Și, la drept vorbind, în mare măsură, el este acel care delimitează terenul de desfășurare a acțiunii și impune de multe ori regiei spațiul posibil pe platou. În ce măsură răspunde el de anomaliile ce se nasc din raportul necorespunzător dintre scenă și sală? . . .

Punîndu-i-se la dispoziție un platou de 14/10 m cu oglinda scenei de 10/7 m, cotat ca dintre cele mai încăpătoare folosite astăzi la noi, pretențiile sînt pe măsura dimensiunilor. Pe un asemenea platou se poate monta orice. Așa gîndesc (iar printre ei sînt și destui scenografi) cei care privesc scena în sine ca pe un teren autonom, fără a-i controla funcționalitatea raportată la sală. Dar cît se vede din acest . . . orice . . . și de cîți? De aici se nasc o mie și una de neplăceri ulterioare.

Forțat de cerințele unor montări de proporții, folosind întregul platou, scenograful se trezește în ultimele momente purtat de regizor sau director din colț în colț prin sală atrăgîndu-i-se atenția că . . . « de aici nu se vede » . . . și că . . . « cetățeanul acesta plătește la fel ca cel din centru » . . . iar ca soluții (sub forma sfatului profesional) i se . . . sugerează . . . să mute, dacă decorul are unghiuri moarte pe partea stîngă, totul mai spre dreapta, sau invers.

Se reeditează snoava cu « anteriul lui Arvinte », care taie din poale să adauge la mîneci fără să-și dea seama că poalele i-au rămas prea scurte. Este clar că scenograful, care a studiat bine problema vizibilității, a atras pe parcurs atenția regiei, a făcut tot ce se putea face pentru a respecta pretenția legitimă a spectatorului cît și a desfășurării acțiunii, nu va repeta operația lui Arvinte, cunoscînd snoava. Pentru cei însă care nu cunosc problema, pentru că nu și-au pus-o niciodată temeinic și din timp, am încercat, cît am putut de . . . științific, o pledoarie prin mijloace grafice.

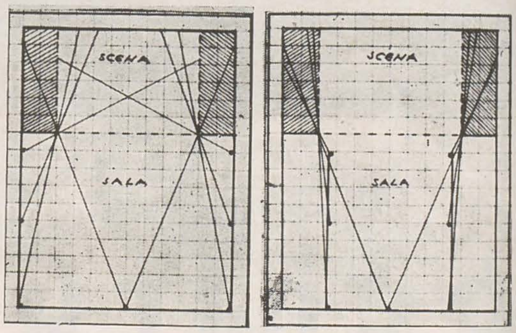
Intenția subsemnatului este de a arăta cît vede spectatorul din scena pe care lucrăm și de a sublinia că, în startul nostru, la fiecare montare, plecăm adesea de pe un eșafodaj fisurat, pe care din păcate nu-l putem corecta.

Mă refer la scena și sala Teatrului Național din Cluj-Napoca, scenă pe care lucrez și care, volens-nolens, mi-a imprimat un anumit « stil » de folosire a platoului, impunîndu-mi simetria axială, datorită posibilităților ce mi le oferă raportul scenă-sală. Exemplificările le-am ales din montarea la spectacolul « Pogoară iarna » de Anderson, pentru motivul că acesta are acțiuni simultane ce se desfășoară atît pe orizontală și adîncime cît și pe verticală. Materialul fotografic l-am colectat, în lipsa unei aparaturi speciale, din mers, fără pretenții (în timp ce pe scenă se făceau fotografii pentru reclamă), urmărind doar depistarea reală a . . . « unghiurilor moarte ».

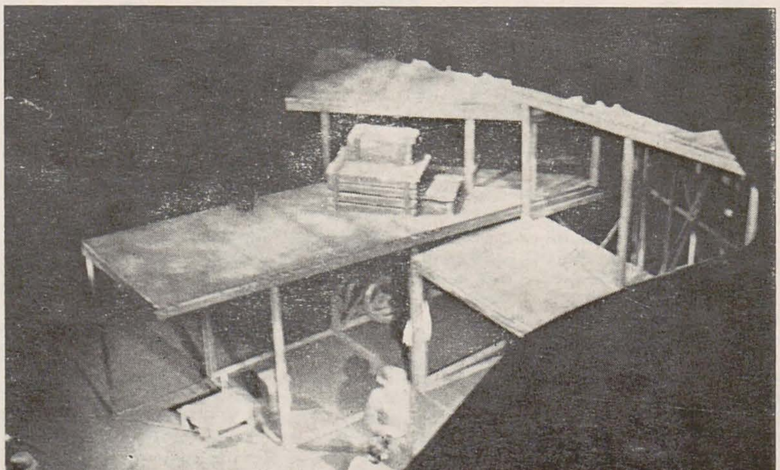
Date tehnice: oglinda 10/7 m, adîncime 10 m, spațiul ocupat de montare 10/10 = 100 mp.

Iată deci ce și cît vede spectatorul pe viu, după fotografiile luate de pe aceste locuri: 1, 2. balcon extrem stînga; 3, 4. balcon extrem dreapta; 5, 6. balcon extrem spate; 7, 8. stal extrem stînga; 9. ce ar trebui să vadă toți spectatorii; 10. totalitatea unghiurilor moarte sau ce oferim celor care . . . vor să vadă (Partea deschisă este invizibilă).

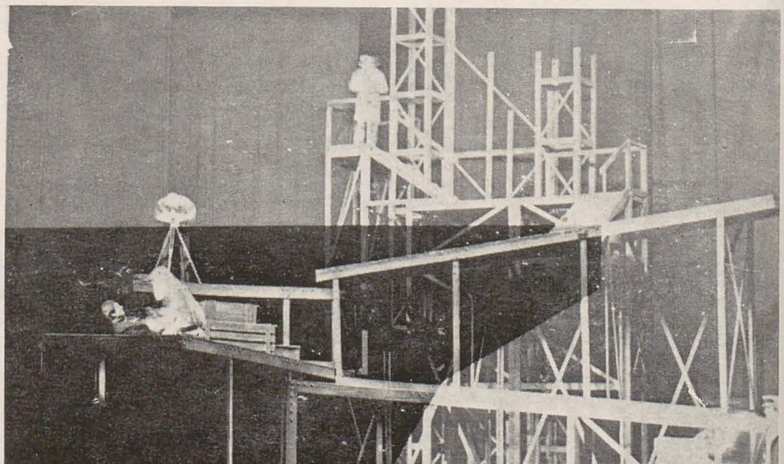
Majoritatea teatrelor sînt bazate pe un raport scenă-sală care, schematic, s-ar prezenta așa: partea hașurată marchează degajamentele; punctele din sală,

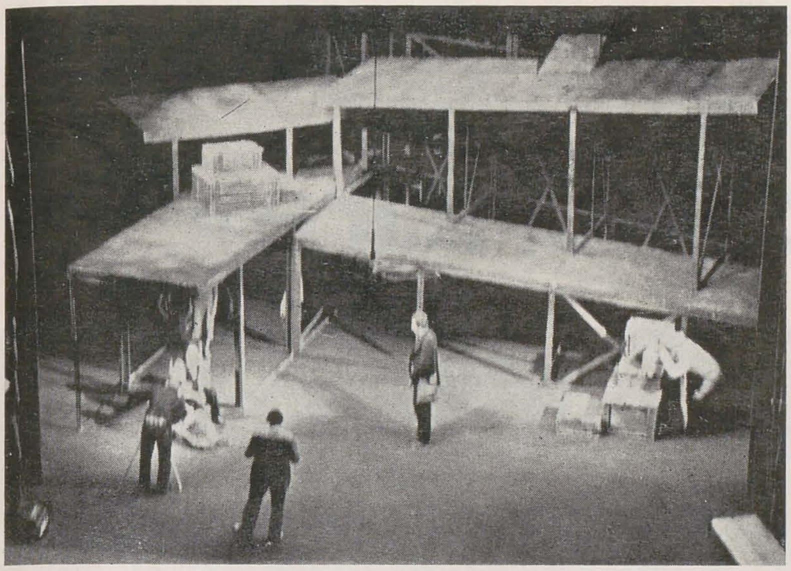


3

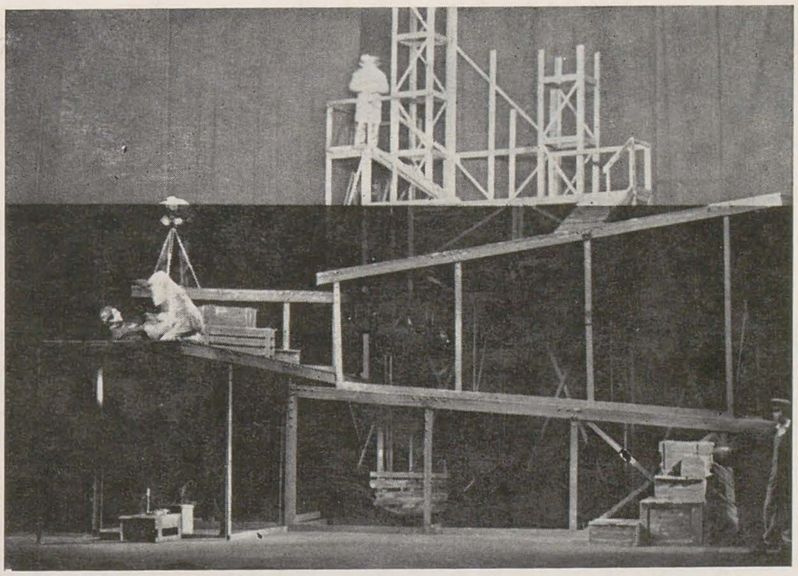


4

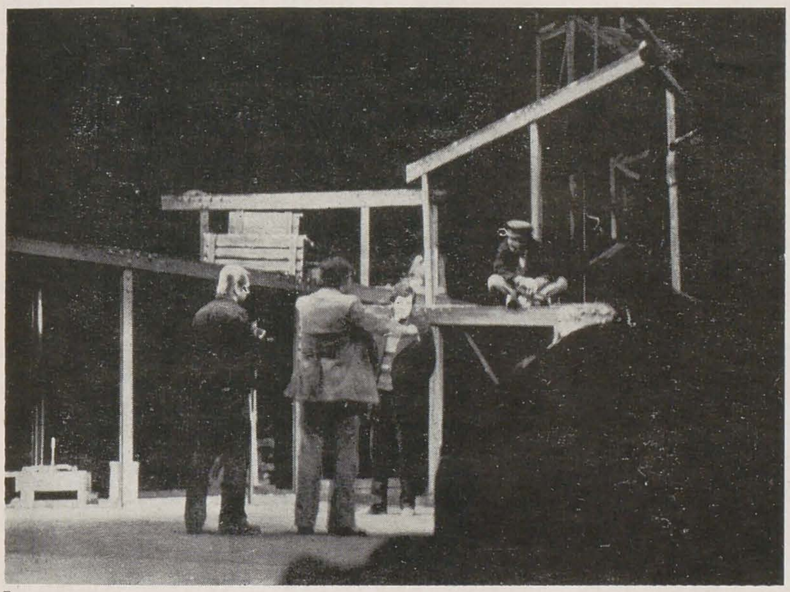




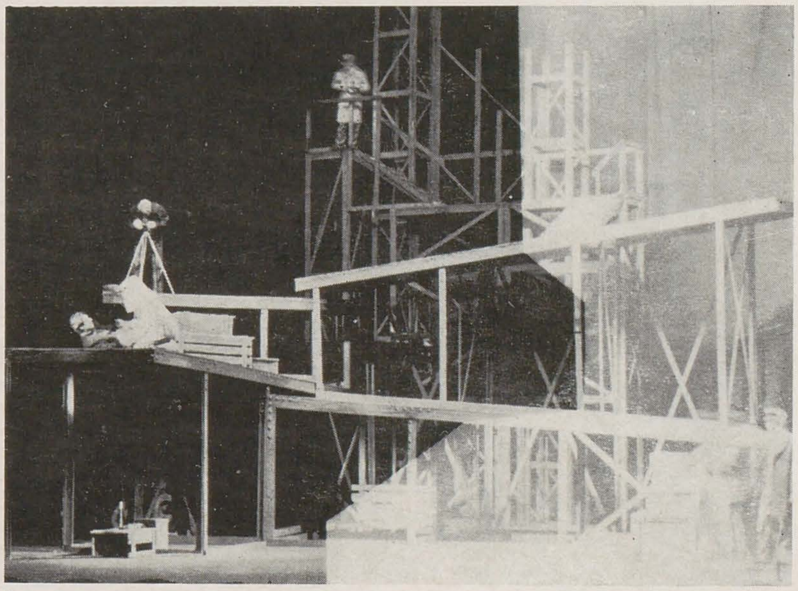
5



6



7



8

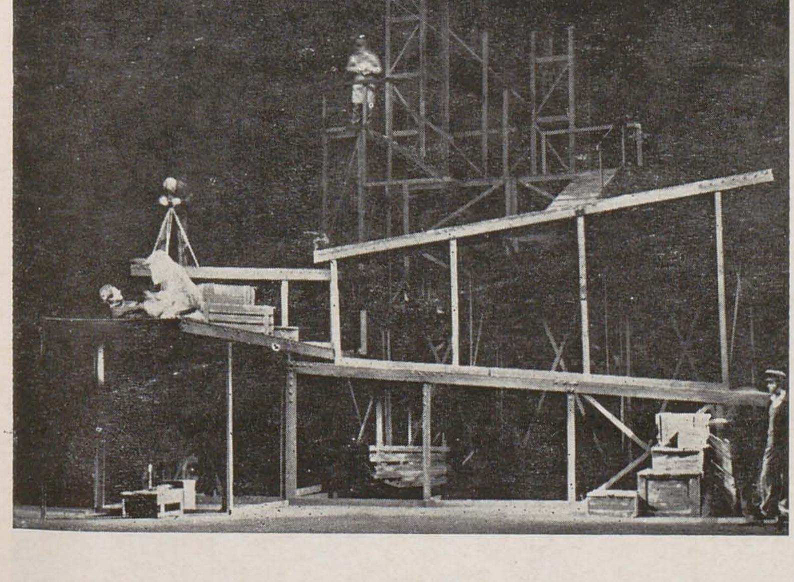
locurile extreme; liniile, demarcarea unghiurilor moarte.
Încercările făcute prin imitarea vechilor amfiteatre, prin aducerea scenei în public etc. nu pot fi universal valabile. Ele sînt soluții de moment care n-au pornit numai din necesitatea mai sus menționată, ci în mare măsură din considerente regizorale, fiind o soluție aplicabilă numai la anumite montări și posibilă la anumite teatre.

Încă nu s-a construit un teatru care să aibă raportul scenă-sală menționat, într-o configurație inversă, adică: locul rezervat spectatorilor să fie mai restrîns decît deschiderea scenei.
În felul acesta nu s-ar ivi acele părți invizibile și, cel puțin din acest punct de vedere, cererea spectatorului ar fi satisfăcută.
Aceasta este și opțiunea subsemnatului pentru o arhitectură de teatru a . . . prezentului.

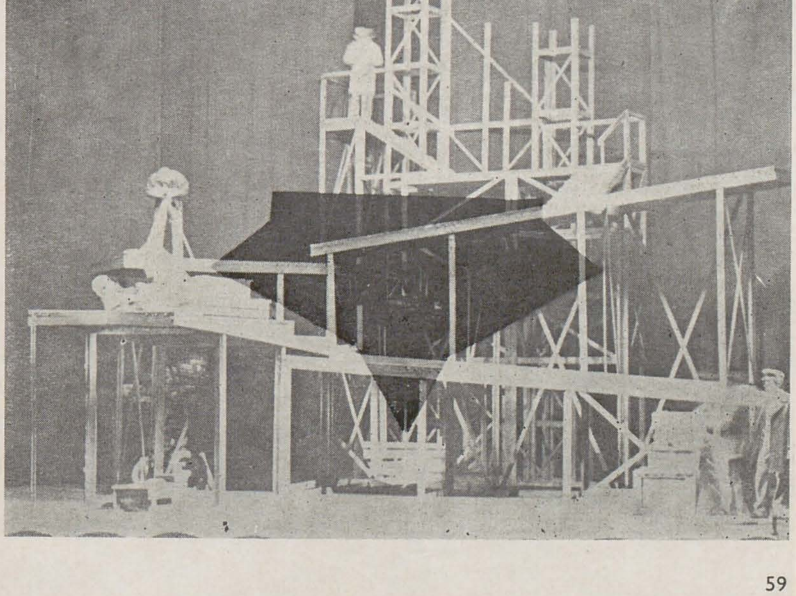
Doresc să termin optimist această comunicare, dar, din păcate, mai există regizori rămași fideli inspirației din mers, ignorînd total caietul de regie conceput științific, atît cît se poate. Din acest motiv, accentuez, m-am rezumat la primul punct din colaborarea regizor-scenograf.
Să ne amintim că nu sîntem numai beneficiarii unor scene, avem o importantă răspundere și față de spectatori.

MIRCEA MATCABOJI

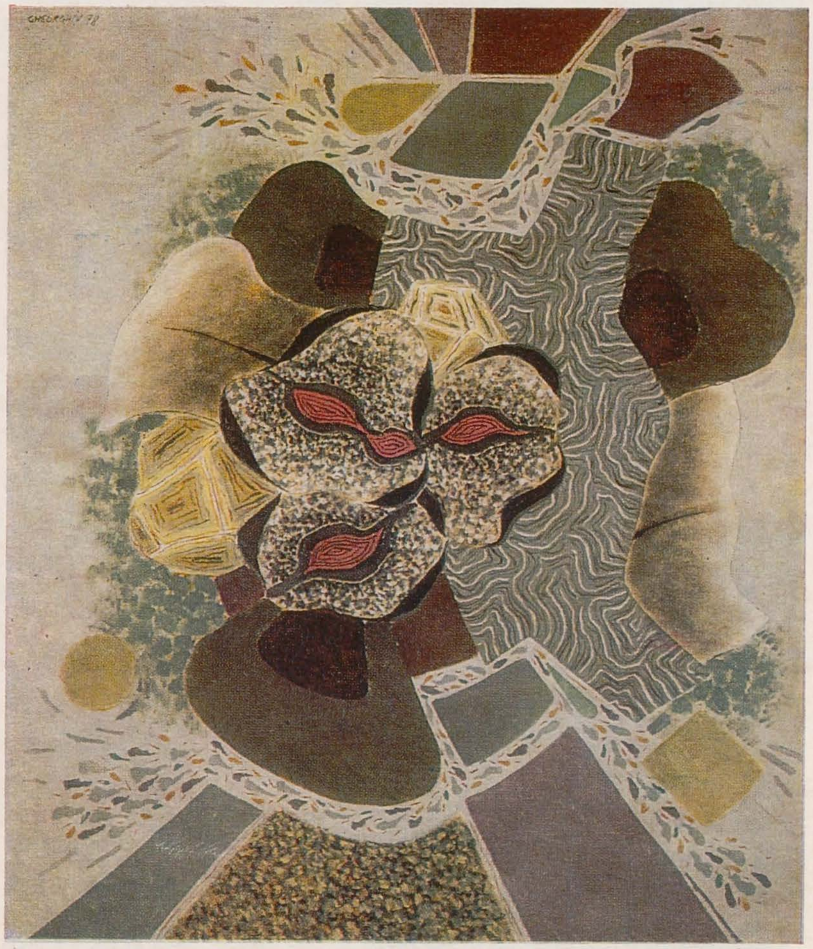
9



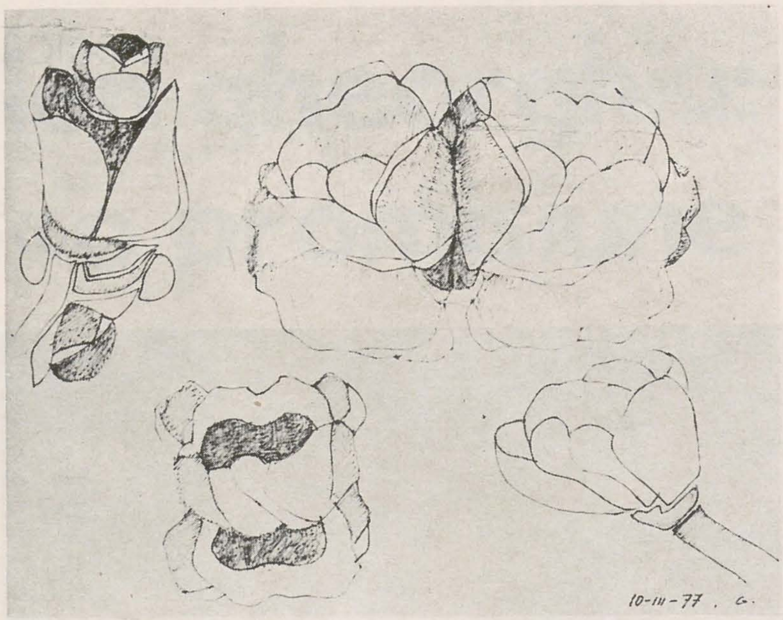
10

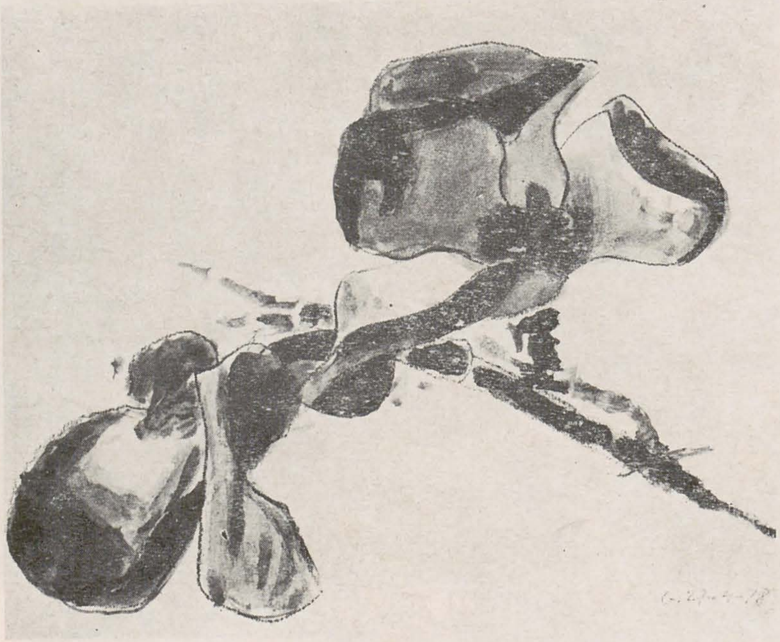


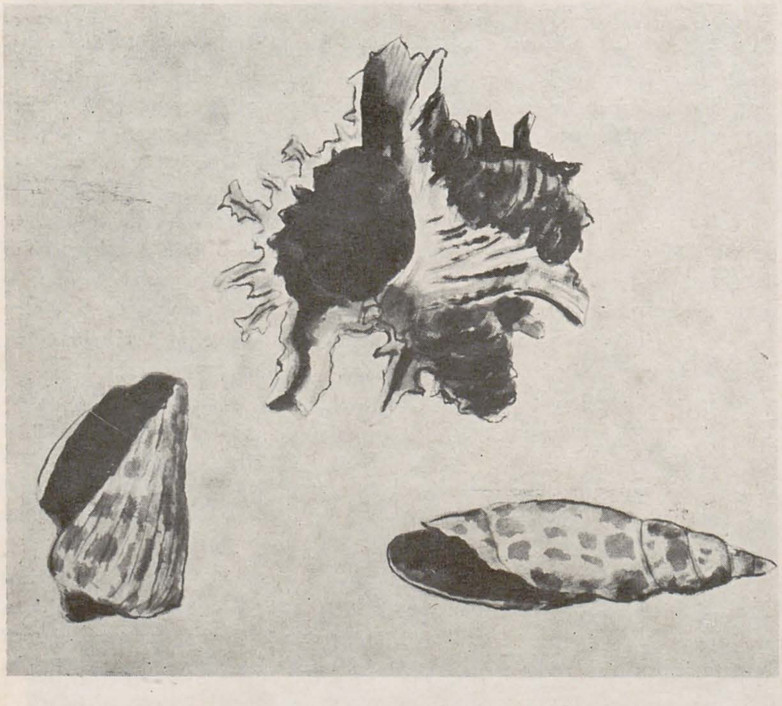
ion gheorghiu: «o promisiune de fericire»



Doi tropi, *grădină suspendată* și *himeră*, desemnați de artist spre a-i denumi generic opera, indică și unica relație, unica *propunere* de relație dintre imagine și verb. Propunere, pentru că, metafore dens încărcate semantic și poetic (himera cîte sensuri nu are, de la Chimaera la iluzie !), tropii pot fi ei înșiși supuși unor interpretări multiple (în loc de *grădină suspendată* de ce să nu citim *Pe-o gură de rai ? !*), cu atît mai mult cu cît operele, articulate în ansamblul bine structurat al sistemului de interrelații promovat de expunere, generează, făcîndu-l să vibreze, cîmpul de reverberații, spațiul de rezonanță în care acționează spectatorul vrăjit. Anamaria Smighelschi a numit o himeră *Marțian*, Dan Hăulică, o grădină suspendată *Marea Odaliscă*. I-am spus marmurei șlefuite, catalogată 49 sc, *Perla asimetrică* sau *Barroco*, nu din necesitatea de identificare în cadrul unei categorii, ci încercînd o cuprindere în cuvinte a reacțiilor spectatorului, spontane ori mediate, în contact cu opera. Pentru că « opera de artă nu vorbește. Ea ne face numai pe noi să ne pronunțăm. Iar atunci cînd totuși ,,vorbește'', o face prin acele cuvinte pe care noi le substituim trăirii noastre . . . » (Werner Hofmann). Autorului însuși nu-i era cîndva străină tentația asocierilor, reîntemeierea operei prin cuvînt : un portret în costum de arlechin, datat 1957, a fost atunci intitulat *Pavana pentru o infantă defunctă*. Oricum între categoriile poetice desemnate de artist — grădină și himeră — frontiere stabile, ferme nu există. Diferențierile sînt date de expresia artistică, specific picturală sau specific plastică, și de configurările proprii fiecărui tip de expresie. Există situații în care configurările coincid ca tipar fundamental — spre exemplu, desenul în tuș, singurul purtînd un titlu anume, *Sfinxul*, tapiseria, unica expusă, mai multe sculpturi și o serie de picturi pentru care, între principiile de constituire a compoziției, simetria axială acționează preeminent. Nu vom considera deci eretică tentația asocierilor, o vom lăsa să se consume în parcurgerea expoziției pas cu pas, piesă cu piesă, ansamblul însuși desfășurîndu-se ca o inepuizabilă înlănțuire de reprezentări polivalente în conținut și semnificații. La capătul acestui proces analitic de recepție simți nevoia de a solicita prezența verbală a unui epitet sintetic și ori rămîi decent la tropii desemnați de autor, ori dai gîndului frîu liber să caute cuvintele potrivite pe care le află tot în vecinătatea marilor înălțimi, rememorînd, parcă, versurile celebre ale poetului : « Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc / în calea mea/ în flori », . . . Lumea care ne înconjoară, nelimitată în timp și spațiu, cu corola ei de minuni constituie *modelul real* al *modelului artistic* al lui Gheorghiu. Relația dintre modele nu este de ordinul aparenței, deși uneori aparențele se insinuează spre a certifica, poate, pe calea percepției, corespondența dintre modele în ceea ce o caracterizează profund. Relația este de ordinul esenței. Ea are în vedere calități interne și necesare ale unor grupuri de obiecte și procese, înseși legile lor de constituire, de dezvoltare, de ființare. Cronologic, în opera artistului s-au constituit mai întîi grădinile. Retrospectiv, o premisă a genezei categoriei, dacă ne referim îndeosebi la lucrări prezentate în expoziții publice, ne este indicată de partea superioară a tabloului *Flori* expus în 1958. Abia peste un deceniu, seria anotimpurilor, expusă în 1969 și cuprinzînd trei lucrări, încadrabile încă genului tradițional al peisajului, dar un peisaj fantastic și imaginar, anunță grădinile suspendate, prima dintre acestea datată, cred, 1969, aflîndu-se în proprietatea autorului. La acea vreme am avut în atelierul artistului nebănuita revelație a primei serii de grădini, rotiri de lumi, destinată unui proiect nerealizat de expoziție în



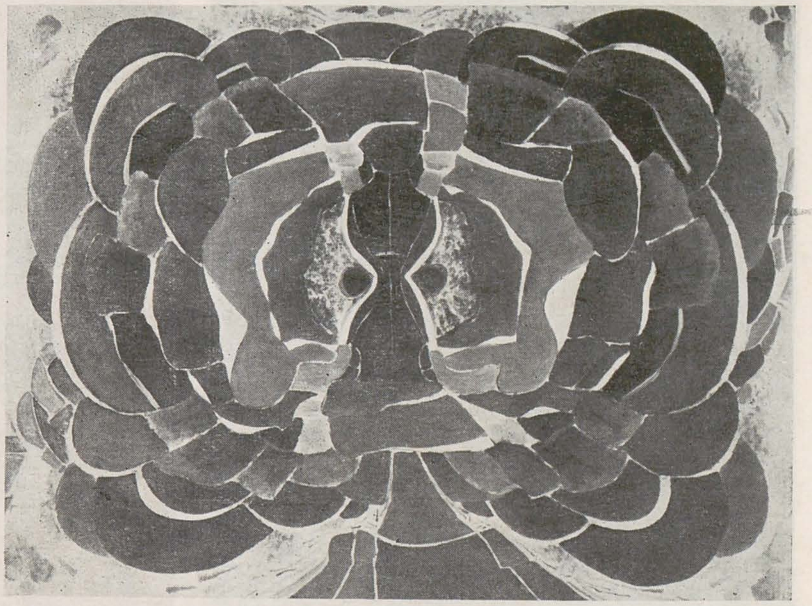


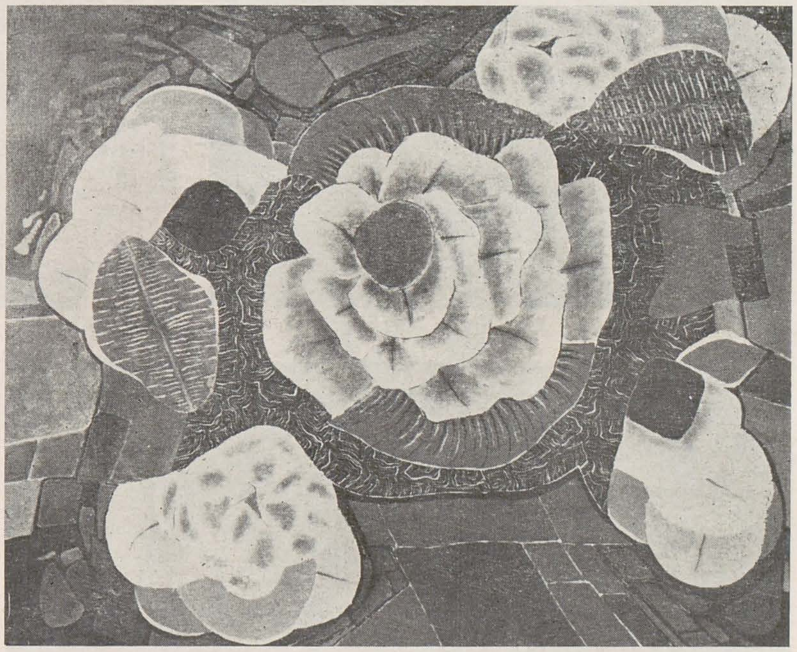


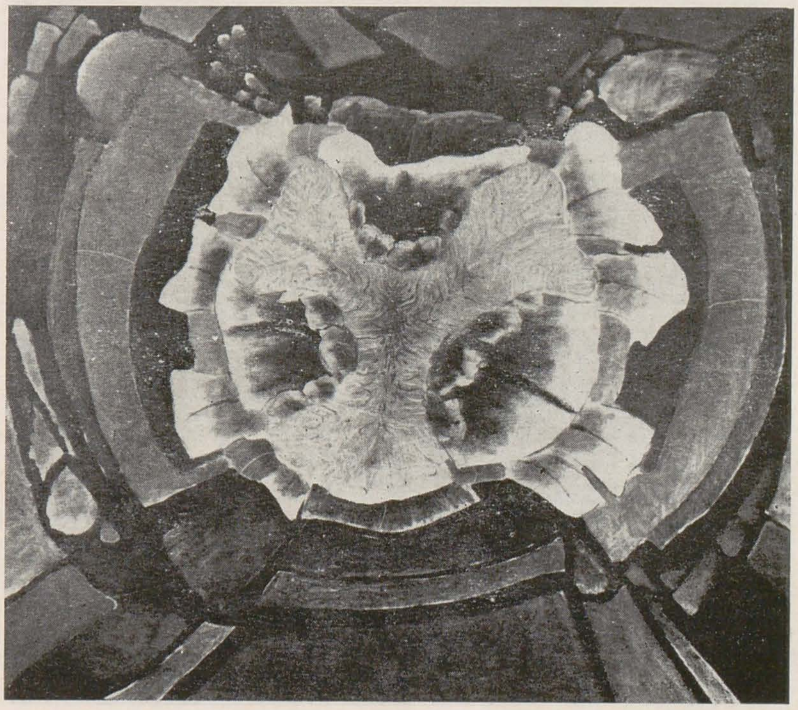
străinătate și conținînd, pentru noi, replica generoasă pe care o așteptam după bienala venețiană din 1964, cînd spuneam că abia de atunci înainte Gheorghiu va da măsura artei sale. Cum structurii artistului îi este proprie perfecțiunea, proiectul de atunci ne apare în amintire, în ciuda unicității sale originale, timid față de reușita primei expoziții în țară. Prin mărturia a zeci și zeci de vizitatori, obișnuiți și necunoscuți, expoziția a certificat adevărul profund, comunicat ca loc comun de Gheorghiu, făcînd apel la un adagiu stendhalean, cînd l-am întrebat odinioară ce înseamnă grădină suspendată: « o promisiune de fericire ».

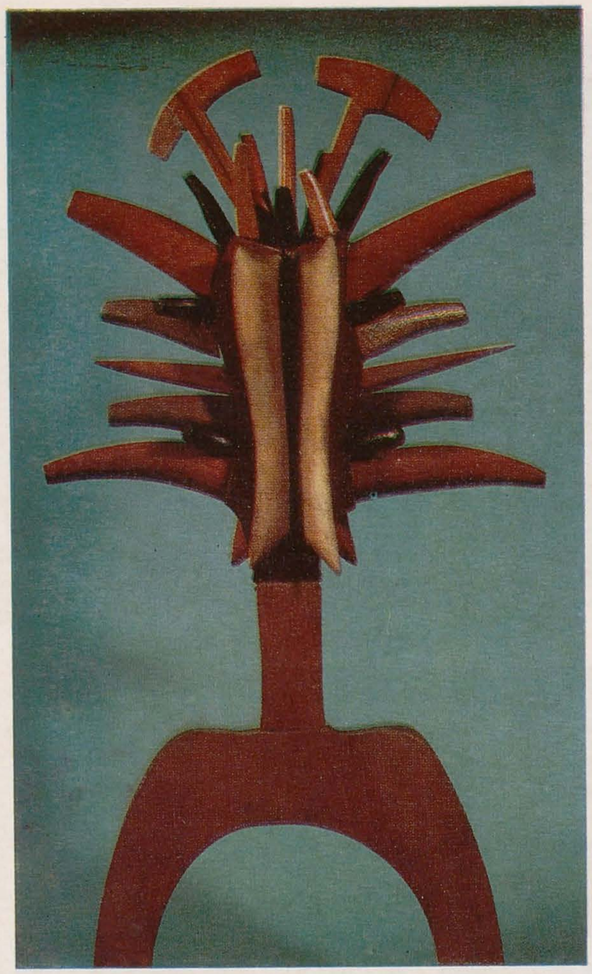
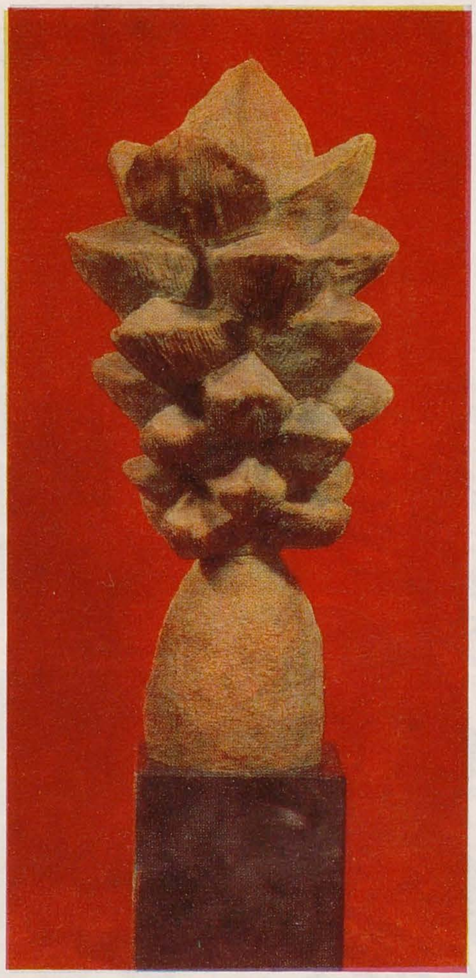
Constituirea categoriei himerelor este ulterioară grădinii, deși sculptura și modelajul l-au interesat întotdeauna pe artist, deopotrivă uneori gravura, grafica aplicată (proiecte de coperte, de afiș), ilustrația de carte (un volum inedit, ilustrații pentru « Cartea cu jucării » de Arghezi), vitraliul, relieful în cimenturi colorate, pictura murală, tapiseria . . ., toate solicitante și răspunzînd nevoii imperioase de a crea. Fără a deriva din grădini și fără nici o constrîngere de altfel, geneza himerelor avea în acestea un exemplu de reușită. În paralel cu grădinile, himerele evoluînd rapid și-au constituit autonomă categoria impunîndu-l pe sculptorul Gheorghiu și împlinindu-i armonios modelul artistic. Drept urmare, raporturile intime dintre expresia picturală și expresia plastică au putut fi fructificate ca una din pîrghiile expoziției care, departe de a fi inventariere de opere, s-a constituit ca instituire de relații între elementele componente, compoziția de ansamblu devenind spectacol. Relația grădină-himeră, expresie picturală-expresie plastică facilitează înregistrarea dimensiunilor modelului artistic în care, între principiile fundamentale, acționează, ca și în cazul modelului real, principiul continuitate / discontinuitate. Himera — cochilie, fruct, floare, perlă sau pur și simplu himeră — aparține, ca și în natură, discretului și introduce în modelul artistic numărul, unitatea cu caracterul ei indivizibil, concentrînd în același timp o mare cantitate de energie, sîmburele, sau eliberînd-o impetuos, inflorescența (compoziție centripetală, compoziție centrifugală). Grădina, care poate să aparțină uneori discretului, dar cum, în general, presupune asocierea unui grup de elemente care pot fi unități în felul lor ori luate în parte, aparține firesc continuului, în mod declarat în cazul efluviilor cromatice, desfășurate nelimitat meandric. Limitele sînt impuse de condiția tradițională de pictură de șevalet, de perimetrul constrîngător al suportului care din neutru pasiv devine activ și cu funcții precise în organizarea compoziției. Abia aceasta, la rîndul ei, este o unitate. O unitate deci nu pentru că tabloul este mărginit de cadră (rama are totdeauna un rol estetic în opera lui Gheorghiu — ca și soclul în sculptură — indicînd și respect față de lucrul său, deopotrivă deferență față de spectator), ci pentru că înlăuntrul ei, în planul pe care-l secționează în raport cu dimensiunile date, acționează unitar, cu efect bine determinat, principiile de construire ale compoziției. Între acestea am semnalat mai înainte simetria axială, alături de care alte tipuri de simetrii, circulară, concentrică, ortogonală pot fi identificate la o forțată reducere a compoziției la scheme abstracte fundamentale. Vom observa de îndată că ori de cîte ori surprindem organizarea formelor în funcție de un tip sau mai multe de simetrie, apare drept reacție, tot constructivă, principiul asimetriei, asigurînd mai multă libertate și un grad mai înalt de complexitate compoziției. Desfășurările succesive ale formelor, în astfel de ritmuri, circulare, pe orizontală, pe verticală, pe diagonală — totul se petrece în plan — determină în unele situații tipuri de euritmii, între care euritmia concentrică a corolelor florale, de la noblețea simplă a răsurii cu perfectul pentagon al petalelor la aceea sofisticată a regalelor specii de trandafir.

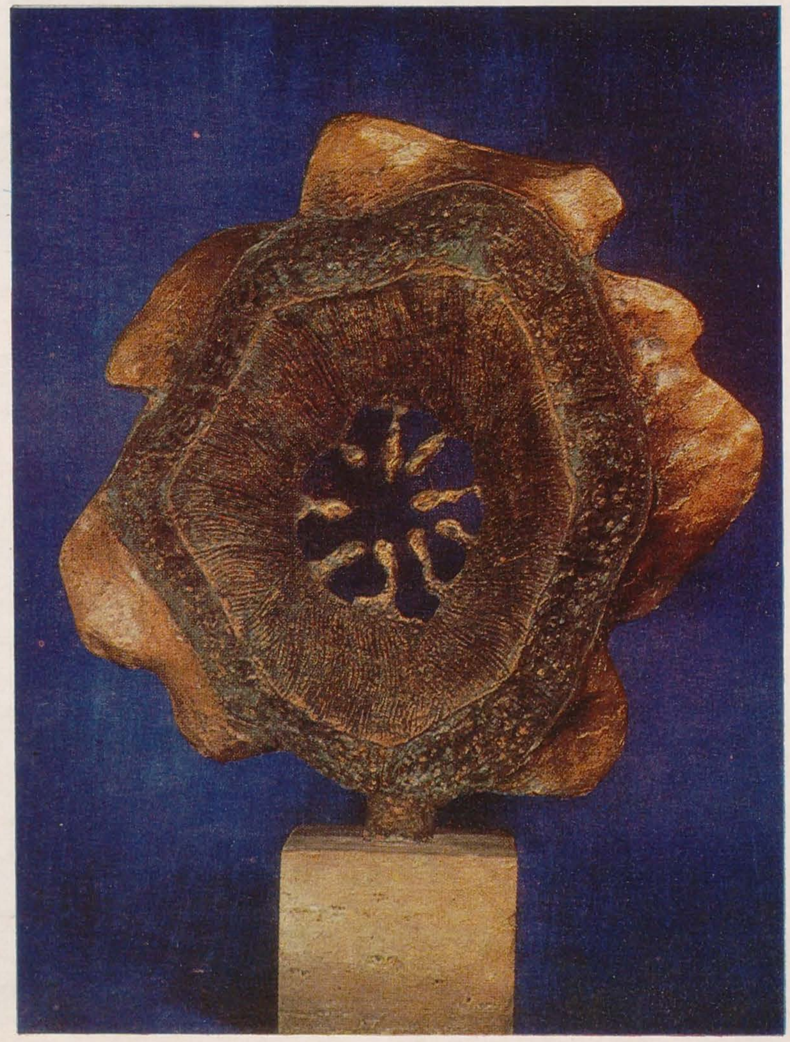
Luînd în considerare ansamblul de principii care acționează și cercetînd efectul, compoziția, vom constata că el este de fapt un triplu efect, al succesiunii, al proporției continue, al echipartiției. Grădina este un « grup », o mulțime de elemente-motiv, semne; legea sa de organizare compozițională — dacă





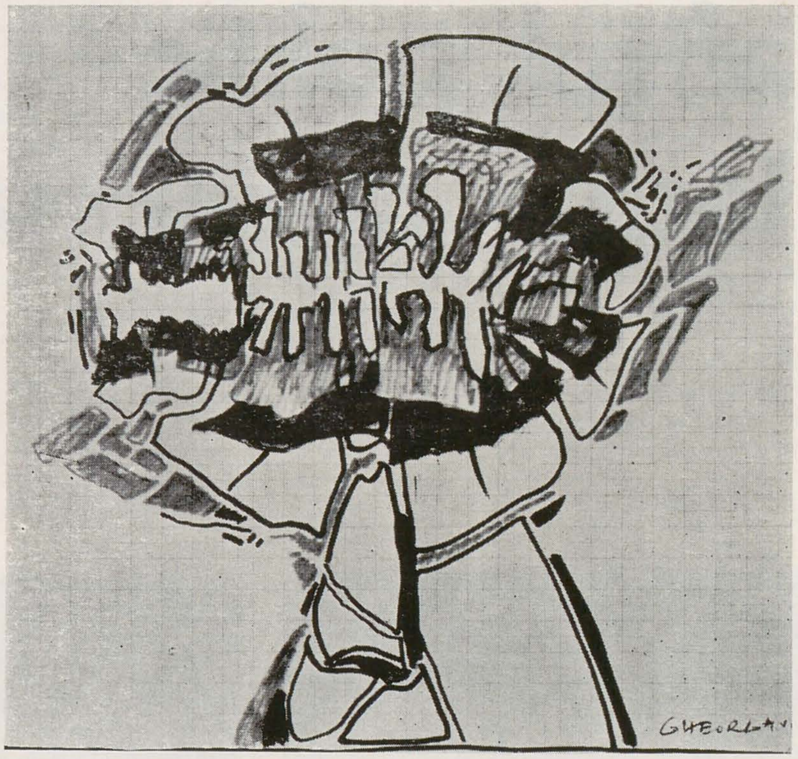


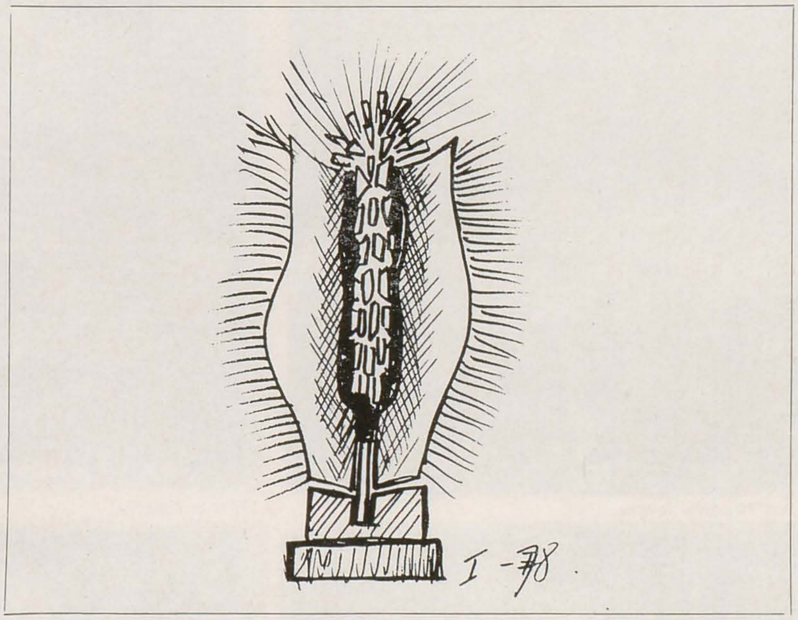



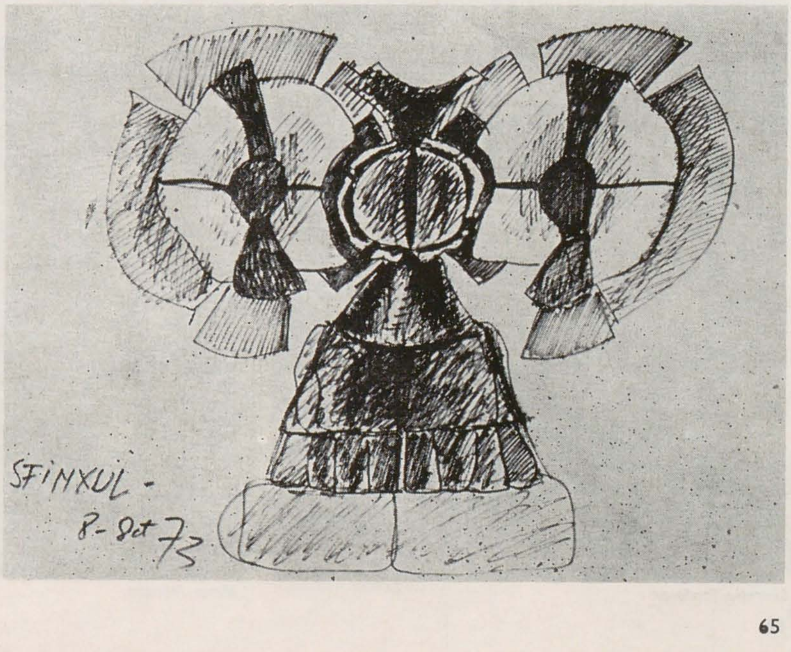


numim astfel generic diversitatea principiilor la care ne-am referit mai înainte — este asociativă, admite antinomul, opusul, inversul fiecărui semn — plin/gol, cald/rece, luminos/întunecat, rar/dens, simplu/complex, închis/deschis etc., situație profund conflictuală, și admite în același timp existența unor elemente neutre necesare pentru obținerea echilibrului, a sentimentului de echilibru care, depășind situația conflictuală, umple spațiul de rezonanță al spectatorului. Așadar, în interiorul grupului, mulțimea elementelor ființează într-o necurmată succesiune, evocîndu-ne ademenitor și amețitor infinitul; această succesiune răspunde unei ordini implacabile de proporție continuă care te convinge că, reîntîlnit mereu într-un raport nou, îndepărtatul devine apropiat, necunoscutul devine cunoscut; în sfîrșit, grupului îi este proprie o repartizare egală între elementele mulțimii, în funcție de raporturile stabilite între elemente, între fiecare parte și întreg, lăsîndu-ne să înțelegem că, în interiorul modelului artistic situîndu-ne, în spațiul său de rezonanță, ne aflăm în spațiul de spectacol al cosmosului, cosmosul conducîndu-se după o seamă de legi din ansamblul cărora legile modelului artistic al lui Gheorghiu fac parte. Oricît de atrăgătoare însă, încercarea de a identifica cu exactitate ritmurile dispunerii elementelor unei compoziții cu spirala logaritmică, de pildă, sau cu pentagonul — proprii principiului creșterii organice sau stadiului de plenitudine a inflorescenței multor vegetale — modelul artistic nu poate fi redus unui model teoretic de construcție logică-matematică. Creație artistică de sinteză între senzualitate și inteligență umană, el există prin voința autorului. Voința acestuia se materializează prin acțiune formativă. Formele sînt exclusiv ale autorului, el le inventează și le reinventează mereu. Invenția formei este indisolubil legată de materie, materia cromatică — uneori și a himerelor, dar mai ales a grădinilor. « Culoarea este în mine — mărturisește Gheorghiu — și-mi inventez formele spre a o comunica exteriorizînd-o ». Oricît am încerca să traducem cantitativ, adică numeric, localitățile de culoare, forma lor, natura lor, combinațiile armonii, dimensiunile, repartiția lor, nu vom izbuti să precizăm formule exacte. Putem doar să descriem evenimentul pictural și să asociem tipuri de evenimente după criterii formale. Acest mod de asociere s-a arătat a fi o a doua pîrghie a concepției de expunere, fructificînd relațiile din interiorul unui grup de opere, grădini și grădini, grădini și himere, himere și himere, opere definitive și studii, spațiul de rezonanță structurîndu-se ca o fugă muzicală, într-o necurmată întrepătrundere și reluare de teme. Faptul a pus în valoare o a treia pîrghie a expoziției, sugerarea genezei însăși a operei prin prezența unei diversități de tipuri de schițe și studii, toate de interes artistic, fără nici un fel de constrîngere documentară ori disecție a procesului de creație propriu-zis. În sfîrșit, în aceste condiții spațiul de rezonanță vibrează de resursele nelimitate ale culorii. În oricare parte a expoziției și la orice distanță de imagine, spectatorul se află în interiorul unei ambianțe cromatice de excepție. Gheorghiu a impus grădinii o rigoare absolut plană — excluzînd plasticitatea, adîncimea, iluzionismul, parcă pe temeiul unui calcul ingineresc. Operația comportă un înalt grad de dificultate, paleta utilizată cuprinzînd un foarte mare număr de tente asociate într-un foarte mare număr de combinații la baza cărora descoperim principiul contrastului simultan, de ordin caloric și de ordin valoric — nu numai complementar. Tentele și asocierile lor se obțin printr-o succesiune impresionantă de suprapuneri care asigură materiei cromatice, de finețe și prețiozitate maximă, transluciditate, puritate, strălucire. Toate aceste calități se manifestă în condițiile formei, de unde sinteza între culoare și formă, între rigoare și libertate, s-ar putea spune, între structură rațională apolinică și expresie exuberantă dionisiacă. Născută din necesitatea de a exterioriza interioritatea, imaginea se manifestă ca arătare, arătările se desfășoară în spectacol, spectacolul funcționează pe o coordonată fundamentală, relația model real și model artistic: « eu cu lumina mea sporesc a lumii taină — ».

HORIA HORȘIA

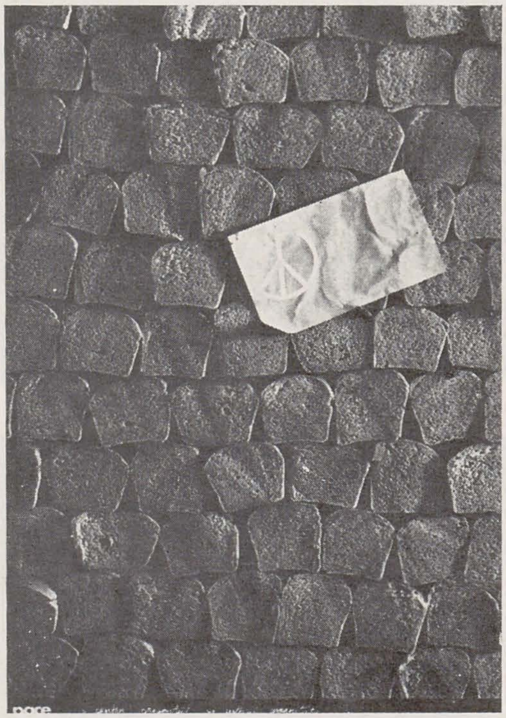




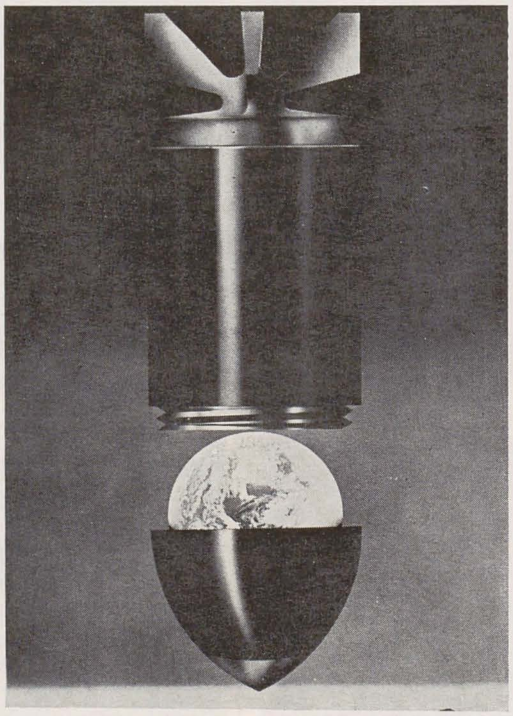


afişul politic tema: dezarmarea

Diferența specifică în virtutea căreia expoziția de machete de afiș « Pentru o lume fără arme » (Eforie, aprilie-mai) se individualizează între manifestările de ținută organizate de U.A.P. din inițiativa grafiștilor este dată de sistemul de relații coerent al acțiunii și de semnificațiile ei. Desigur, limitarea la stadiul de propunere, fără asigurarea posibilităților de multiplicare și difuzare absolut necesare în cazul afișului, diminuează sensibil valoarea socială a acțiunii și eficiența ei — ceea ce nu poate împiedica însă recepția expoziției ca « obiect » artistic. Peste douăzeci de autori, grafiști bucureșteni reprezentînd toate generațiile — Alexandru Andrei, Alexandru Bălan, Nicolae Corneliu, Constantin Costa, Iosif Cova, Lucreția Feodorov, Victor Feodorov, Sergiu Georgescu, Dan Alexandru Ionescu, Florin Ionescu, Mihai Mănescu, Iosif Molnar, Pavlin Nazarie, Constantin Nițulescu, Eugen Palade, Dumitru Petrică, Constantin Pohrib,

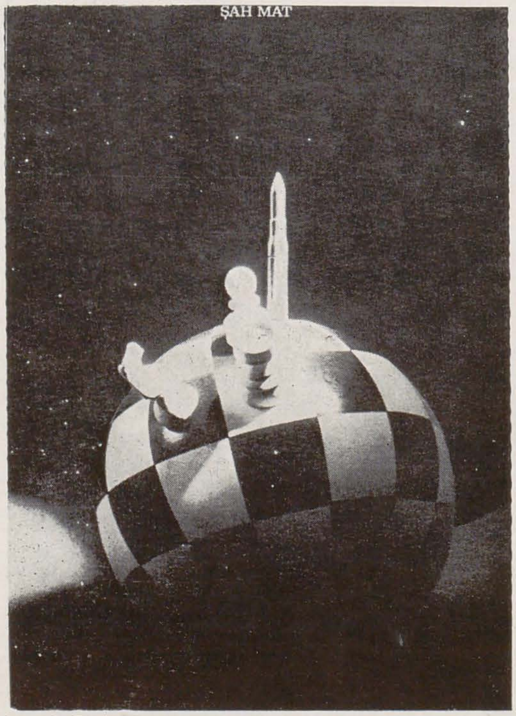


Dan Alexandru Ionescu

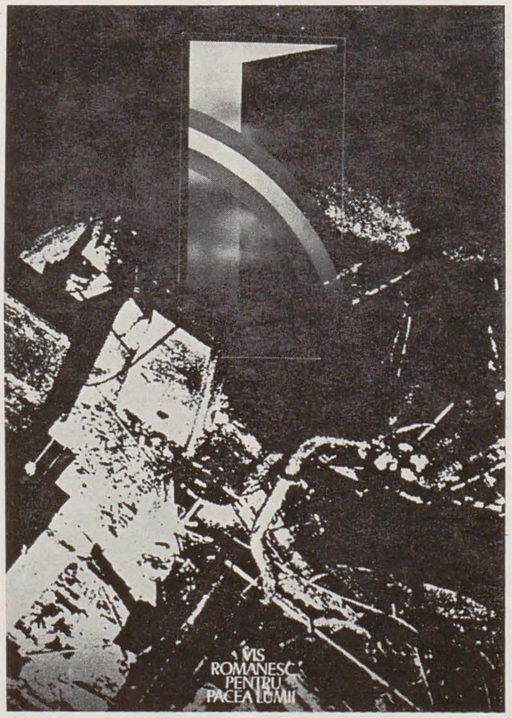


Nicolae Corneliu

Florin Ionescu



Lucreția Feodorov

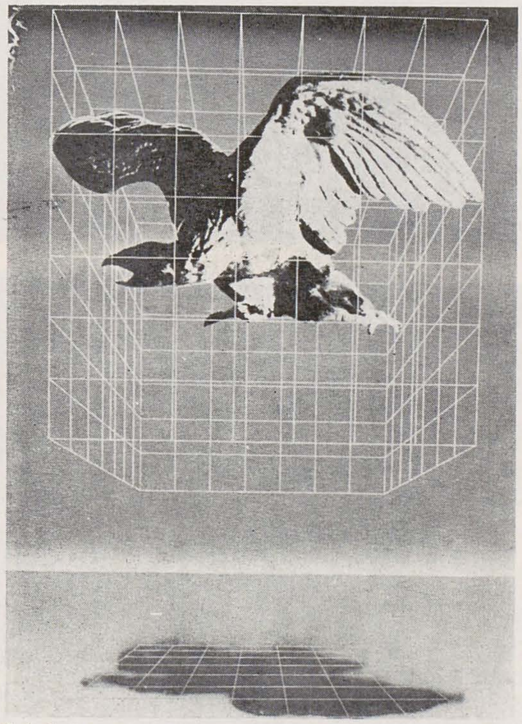


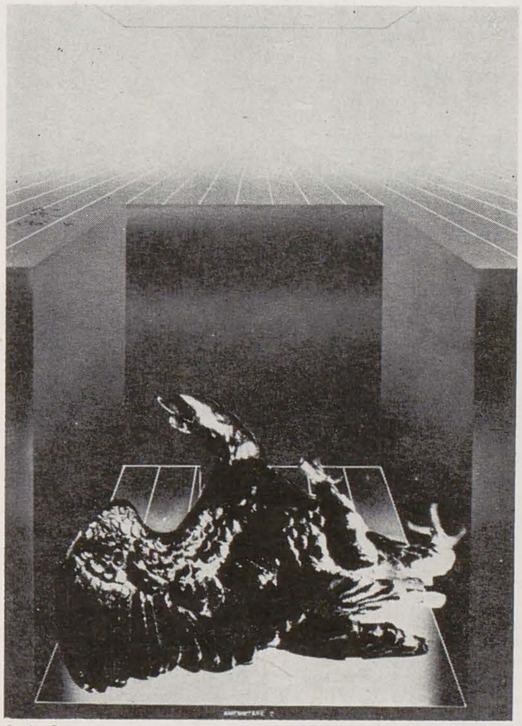
Mihai Mănescu

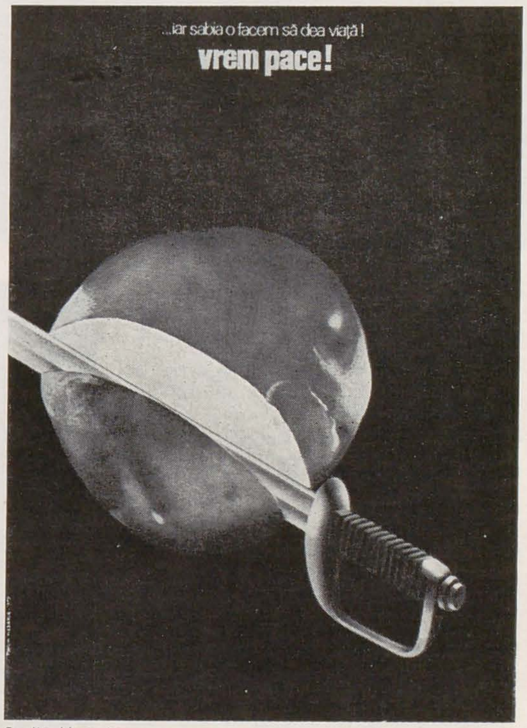
Victor Feodorov

Peter Pusztai, Dan Radu, Nicolae Sârbu, Radu Șteflea, Radu Stoica, Napoleon Zamfir — izbutesc să construiască în imagini pledoaria unitară pe o temă majoră acută, de interes internațional: dezarmarea. Putem identifica modelul real al acestui model artistic într-o sumă de raționamente care derivă din sinteza luărilor de poziție ale secretarului general al partidului, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, sinteză realizată prin publicarea recentă a volumului « Dezarmarea — necesitate vitală a întregii omeniri ». Ne întemeiem afirmația pe un număr de asociații logice. Atitudinea artistică are în vedere analiza dialectică a proceselor și fenomenelor de pe arena internațională, interdependența dintre dezarmare și dorința de progres a societății, opoziția dintre cursa înarmărilor, pe de o parte, dezvoltarea economică, transferul de tehnologii, schimbul de valori, ridicarea nivelului de trai, pe de altă parte. Opoziția generează polemică, participarea artistului la polemică se efectuează în cîmpul de configurare a tropilor — metaforă, epitet, comparație, antiteză — cărora li se asociază organic forme verbale — un adagiu, clasic, « Qui tacet consentire videtur », sau, modern, « Somnul rațiunii naște monștri », o referire la statistici, « 1% buget militar, 200.000.000 copii subnutriți », sloganul simplu și clar explicativ, « Pentru prezentul și viitorul umanității », ori dur imperativ, « Dați copiilor pîine ». Semnele plastice (desen, fotografie, fotomontaj) dintr-un repertoriu curent, obișnuit, sînt folosite pentru sarcina emoțională pe care o capătă prin asociere: gloanțe pe o farfurie, o sabie devine cuțit de alimente, obuzul se transformă în pîine, tancul e amplasat pe un drum pavat cu felii de pîine, ori se metamorfozează în balaur, vulturul războinic e doborît și vîrît în colivie. Nimic mai periculos decît jocul cu bombele, dar nu se pot care acestea transforma în joc de popice într-un bowling? Și mereu, mereu, pămîntul, biata planetă amenințată, pe care răsare insistent un « Vis românesc », de pace, de viață. Fiecare autor are propriile semne evoluînd într-o formulare proprie a expresiei artistice. Individualitățile se estompează însă în structurarea unui mesaj colectiv. Iar trăsătura specifică a acestuia se arată a fi măsura. Nici o exagerare expresionistă, nici o manifestare de violență. Nu sînt acceptate adresele care ar putea atenta la suveranitatea popoarelor ori statelor, este exclus orice amestec în treburile lor interne. Salvgardarea păcii și una din condițiile ei prime, dezarmarea, privesc pămîntul întreg. Nici un efort nu trebuie cruțat. Angajarea artei în această direcție convinge, capacitatea de pledoarie a artistului profesionist este explicită, poziția lui, fermă, mesajul său, vibrant.

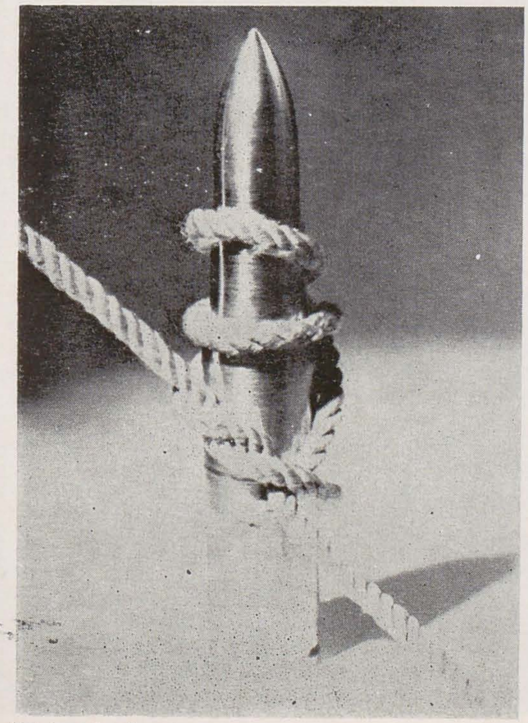
HORIA HORȘIA

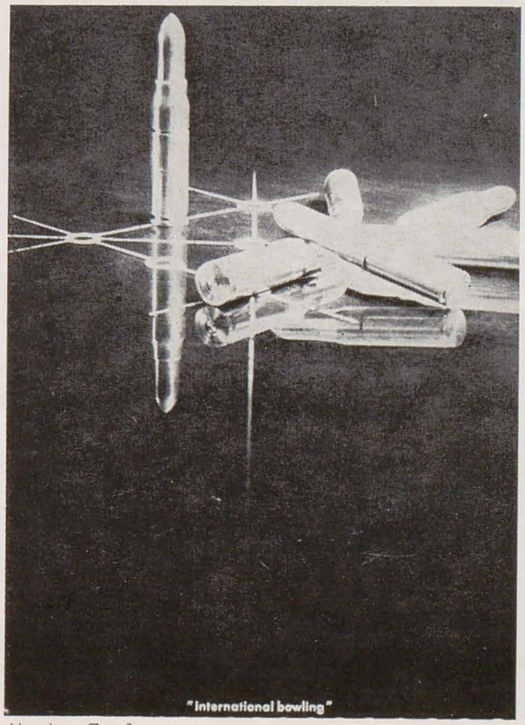

Radu Stoica


Radu Stoica

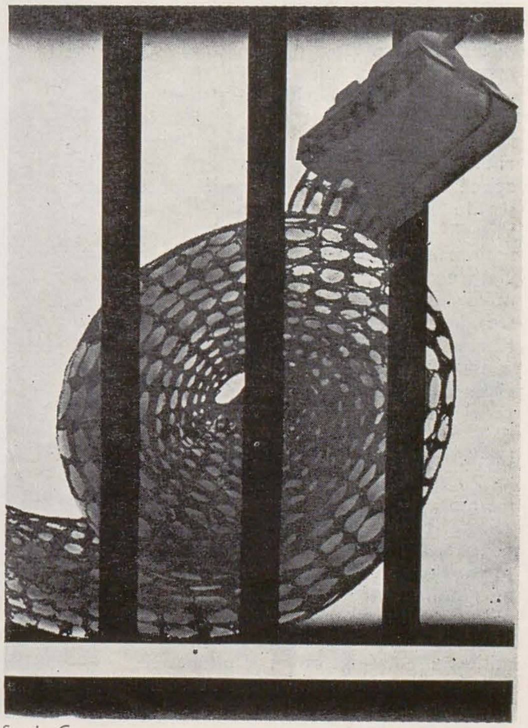


Pavlin Nazarie


Napoleon Zamfir



Napoleon Zamfir

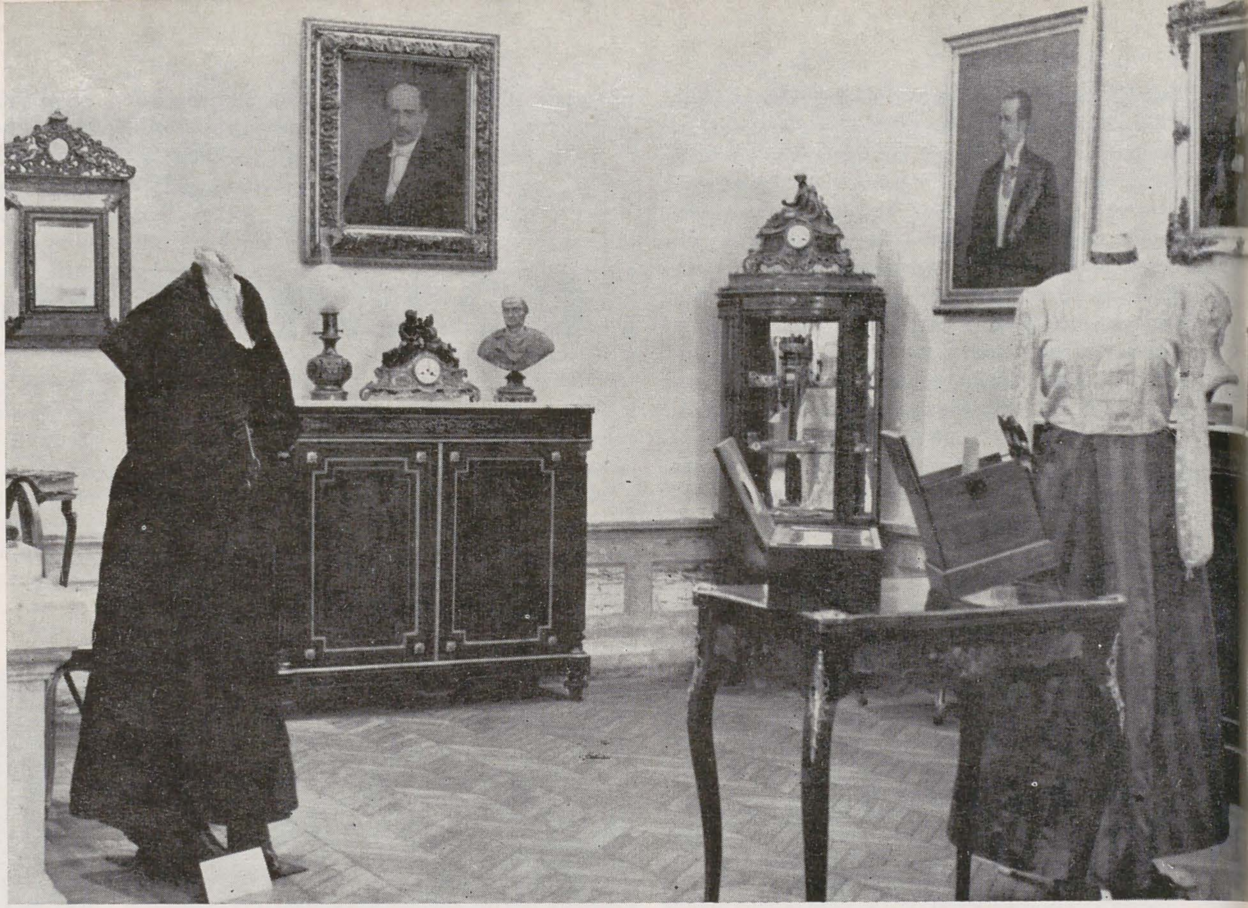

Sergiu Georgescu

moda acum un veac

Profund evocatoare, grație atît marelui număr de exponate, în foarte bună stare de conservare, cît și modului de prezentare, riguros științific și plin de fantezie în același timp, datorat tînărului critic și istoric de artă Adrian-Silvan Ionescu, expoziția *(Moda Bucureștilor de acum un veac)* a reușit să ofere nu numai o imagine complexă a modei bucureștenilor dintr-o perioadă lungă, acoperind mai bine de trei sferturi de veac (1840—1920), ci și o secțiune sugestivă și plină de farmec în societatea bucureșteană, cu tot ce implică aceasta în perspectiva dezvoltării istorico-sociale a țării noastre. Expoziția are de aceea, pe lîngă evidentul caracter documentar, de foarte bună calitate datorită selecției operate, și amprenta unui veritabil studiu de sociologie evocînd modul de viață al unei anume părți din societatea bucureșteană a acelor ani. În întregul ei, privită în curgerea epocilor și evenimentelor importante ale istoriei moderne a României, expoziția marca apusul definitiv al modei vestimentare orientalizante, precumpănitoare atît de lungă vreme în straturile sociale suprapuse din Țările române, și, totodată, triumful deplin al modei occidentale pătrunsă și asimilată pînă în cele mai mici detalii, subliniind vocația europeană a culturii și politicii românești.

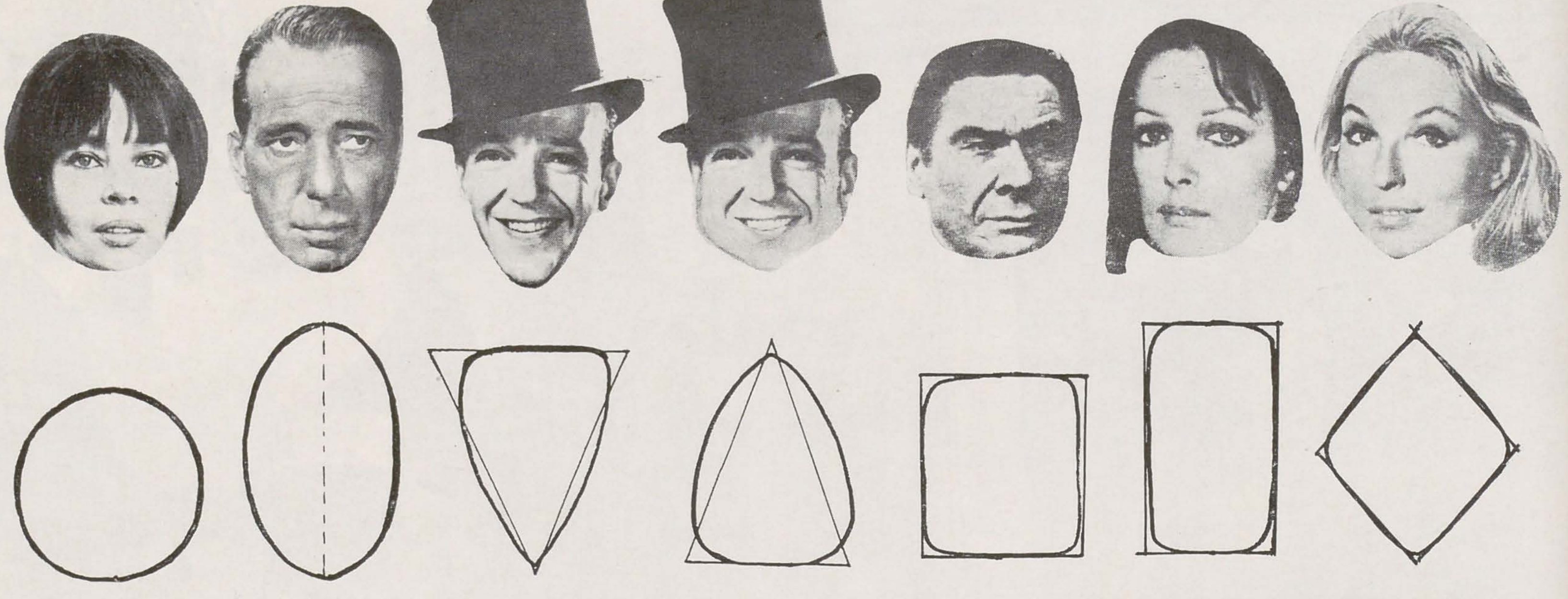
Transformările profunde în viața societății românești și ecourile acestora în vestimentație oglindeau marele proces, de rezonanță europeană, al retragerii Imperiului otoman de pe scena istorică a vremii, consfințită pentru Țările române în tratatul de la Adrianopole (1829), ce a pus capăt, odată cu dispariția monopolului comercial turcesc, afluxului de mărfuri orientale și a reorientat comerțul românesc înspre piețele occidentale și central-europene, vlăstarele boierimii și negustorimii românești din epocă începînd să se îndrepte spre școlile Parisului, Berlinului, Romei, Vienei și Veneției, determinînd o schimbare structurală nu numai în viața economică ci și în mentalitatea noilor generații.

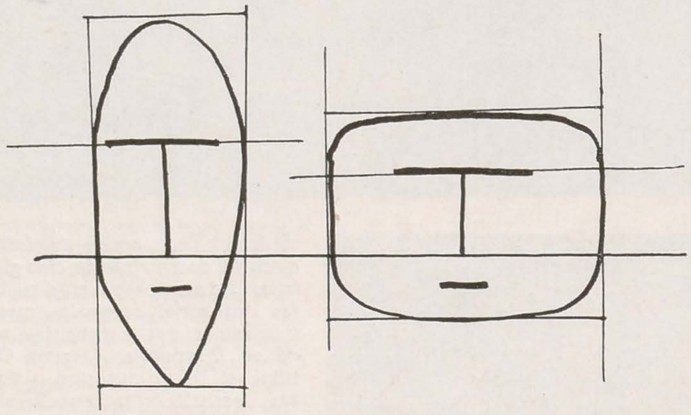
De aici, din această nouă orientare a României, reluînd de fapt, după o seculară întrerupere, legăturile cu Occidentul, a apărut și a înflorit moda secolului al XIX-lea românesc. O dată cu pașoptiștii și bonjuriștii, cu ideile lor revoluționare, cu idealurile lor naționale și sociale, au pătruns nu numai hainele și accesoriile, complicate, ci și modul de viață întemeiat pe o altă înțelegere a vieții și a raporturilor sociale, dacă nu ar fi să ne gîndim decît la prezența în saloanele vremii nu numai a hainelor civile de croială apuseană, ci și a uniformelor militare, administrative, diplomatice, marcînd existența unui aparat social și politic de cu totul altă esență și



structură decît acelea dominînd doar cu cîteva decenii înainte, cînd giubelele, anteriile, comănacele și ișlicurile colorau într-altfel sacnasiile caselor cu mușarabiuri din « mahalalele » cetății de pe Dîmbovița. Atracția Occidentului, și în primul rînd a Parisului, era irezistibilă în epocă, expoziția ilustrînd și conferind concretețe unei societăți și unor personaje familiare nouă din literatura epocii, de la « Chirițele » lui Alecsandri pînă la « Momentele » lui Caragiale și pînă mai tîrziu, în vremea « Crailor de Curtea veche », și chiar, poate, pînă la lumea din « Sfîrșit de veac în București », din « Scrinul negru » și « Enigma Otiliei ». Mantilele, crinolinele, rochiile cu tournure, completele de amazoane, fracurile, redingotele, vestoanele de roșiori, jupoanele și colosala varietate a accesoriilor: ciorapi cu floricele, mănuși albe lungi cît brațul, botinele, evantaiele, pălăriile, dessous-urile somptuoase și complicate pe dinăuntru ca niște costume de cosmonauți avant-la-lettre, pălăriile jardiniere, punguțele, umbrelele, cuferele ce trebuiau neapărat purtate de cîte doi valeți pînă la caleștile și butcile de la Viana, toate evocau puternic în interiorul de la Kalinderu, el însuși, cu ale sale coloane și stucaturi aurite, produs al aceleiași « belle époque », un trecut iremediabil apus, retrăind strălucitor în fața ochilor noștri prin magia expoziției care ar fi putut să stea sub semnul acelui vers-strigăt, compus în epocă și consunînd perfect cu ea: « Veniți: privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit », plasînd nostalgic pe Macedonski în Bucureștii tinereții sale, cînd suprema modă era cea de pe frontispiciul unui stand de « comerciu » al vremii anunțînd « onorata clientelă » că acolo se găseau « Articole franțuzesci făcute în Bucuresci », cum limpede se poate citi pe una din fotografiile inspirat alese din expoziția de la Kalinderu.

PAUL PETRESCU





1. Principalele forme de contur ale feței — cu exemplificări și scheme; 2. Acțiunea sistemelor antagonice ale musculaturii expresiei (la Stan Laurel și Oliver Hardy); 3. Exerciții de machiaj (efectuate cu concursul unei studente și al unui student — secția de scenografie și creație vestimentară, I.A.P. « N. Grigorescu »)

limbajul artistic al machiajului

« Faptul de a-ți desena pe față altă figură îți schimbă întrucîtva personalitatea », remarca Jean Louis Barrault (în prefața volumului « Maquillages et perruques au théâtre » de G. Baisse și J. Robin, Paris 1954), punînd în lumină efectul de sugestie al grimei nu numai asupra spectatorului ci și asupra actorului care « intră în pielea » unui personaj. Figurile și mimica actorilor alcătuind centre de interes permanent ale imaginii scenice, machiajul are un rol-cheie în compoziția teatrală, caracterizarea fizionomică a personajelor fiind un element esențial al punerii în scenă, inițiată de regizor dar creată vizual de scenograf, folosind toate mijloacele de impresionare ale artelor plastice.

Imaginat odată cu decorul și costumele, machiajul, fie el de epocă sau modern, poartă amprenta viziunii și stilului unitar al pictorului de teatru, în strînsă colaborare cu cel care, seară de seară, metamorfozează chipul actorilor: machiorul.

În acest sens apare interesant studiul mijloacelor de expresie artistică ale figurii umane, privită ca o *sculpto-pictură*, elocventă prin volume, linii, culori, dar nu numai ca o mască imobilă ci mai degrabă ca o imagine cinetică, mereu schimbătoare prin jocul mimicii.

Fără a încerca să stabilim echivalențe forțate între structura corporală și trăsăturile de caracter sau temperament, ne vom limita la schițarea schematică a unora din componentele limbajului artistic al machiajului.

Așa, de pildă, conturul feței, văzută frontal, exercită asupra privitorului o acțiune similară cu cea a ramei unui tablou, determinînd prin forma geometrică în care se înscrie o anumită reacție sufletească. Astfel, Paul Klee își începea lecțiile despre artă amintind că, în consens cu legea gravitației, linia orizontală pare inertă, grea, pe cînd verticala, reprezentînd forța care se împotrivește atracției pămîntului, sugerează energie ascendentă iar oblica, instabilă, imposibil de menținut ca atare un timp mai îndelungat, este asociată cu mișcarea, ascendentă sau descendentă.

Conturul figurii în formă de cerc sugerează, prin tensiunea egală față de centru, calmul, lipsa conflictului, ovalul păstrează curbele blînde, dobîndind, prin direcționarea ascendentă, expresia energiei și spiritualizării; triunghiul oferă, atunci cînd e sprijinit pe vîrf, impresia de mobilitate, pe cînd, așezat pe una din laturi inspiră senzația de maximă stabilitate și greutate; pătratul, prin forma regulată, colțuroasă, transmite duritate, la care dreptunghiul adaugă sugestiile de ascendență ale verticalei, impunînd asociația unei fermități spiritualizate, a unei inflexibilități de principii, pe cînd rombul, conturat doar de linii oblice, întrupează maxima instabilitate (fig. 1).

Ca și conturul figurii, machiajul și pieptănătura pot modifica aparent și proporțiile feței, rezultate din relația dimensională a etajelor; superior-frontal, median-nazal și inferior-maxilar. Ca o observație generală remarcăm asocierea îndeobște a întinderii acestora pe înălțime cu ideea calității iar în lățime cu cea a « cantității » funcțiilor în relație.

Din însumarea acestor observații cu cele asupra preponderenței masei musculare sau a țesuturilor inerte, a tensiunii sau relaxării ținutei etc., rezultă impresia finală, complexă și nuanțată asupra unui chip, a unei personalități.

Astfel apare neîndoielnic că la succesul marelui dansator Fred Astaire a contribuit hotărîtor și structura capului și a feței acestuia, care în formă de triunghi pe vîrf, cu bărbia lungă și ascuțită, are aspectul mobil al unui titirez, nasul înlăturînd ideea gravitații, pe cînd fruntea lată și luminoasă concordă cu precizia matematică a figurilor de dans și a ritmului de step. Trucarea încercată de noi (fig. 1) e concludentă.

Remodelarea măștii actorului prin machiaj, ținînd de arta sculpturii, poate avea în vedere crearea unor volume convexe, bombate vital, ca în lucrările lui Michelangelo, sau dimpotrivă planuri concave, scobite ca apăsate de forțe exterioare (ca în portretele lui Giacometti), cu treceri netede, calme (ca în statuile lui Maillol) sau printr-o modelare agitată, care se asociază unor stări sufletești neliniștite (ca în sculptura lui Rodin). Amintim dintre mijloacele diverse de machiere doar cîteva extreme ca: adăugarea unor volume postișe din substanțe maleabile (nasul lui Richard al III-lea) sau schimbarea picturală a valorilor planurilor, umbrind pe cele proeminente sau luminînd altele retrase, cu ajutorul fondului de ten sau al pudrelor colorate. În toate cazurile, stăpînirea efectelor reflectoarelor de scenă adaugă mijloacelor expresive noi registre, asigurînd totodată unitatea imaginii teatrale.

Dinamica mimicii, jocul actorului, urmărind evoluția stărilor sufletești sau dezvăluind trăsături ascunse, pot fi susținute prin machiaj, marcînd urmele anumitor expresii obișnuite, cute sau riduri. Mușchii mimicii, grupați în două mari sisteme antagonice, realizează fie deschiderea porților spre lume, permițînd o legătură activă cu mediul (prin deschiderea ochilor, ridicarea sprîncenelor, dilatarea nărilor și depărtarea buzelor), fie închiderea contactelor cu exteriorul, pentru apărare sau pentru a permite concentrarea psihică (prin mișcarea ochilor, încruntarea sprîncenelor, strîngerea gurii și a nărilor, imprimînd fizionomiei o expresie crispată). Stan Laurel și Oliver Hardy își accentuau deosebirile arborînd expresii antagonice, primul deschisă, al doilea închisă (fig. 3).

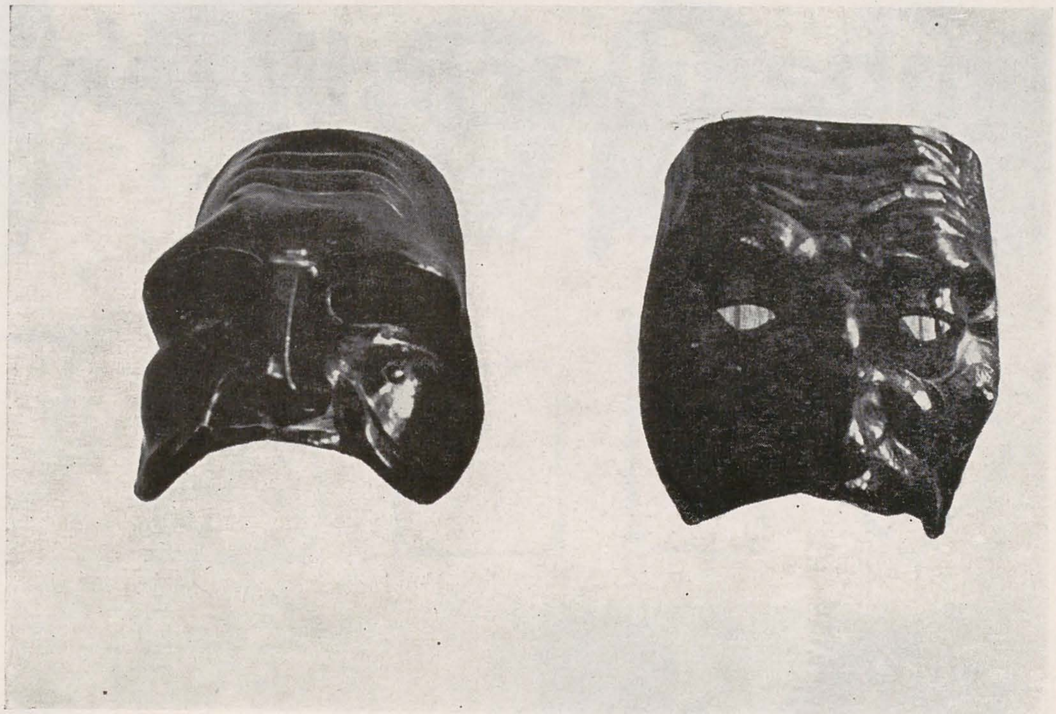
Machiajul poate contribui substanțial la sublinierea expresiei printr-o largă gamă de mijloace. Așa, de pildă, aspectul unui ochi fără gene sau cu gene blonde este de punct întunecat, agresiv, contrastînd pe suprafața deschisă a pielii, ca în autoportretele lui Dürer, pe cînd machierea genelor intervine ca o dungă orizontală, sugerînd stabilitate, relaxare. Umbrirea pleoapelor creează iluzia înfundării globului ocular, dînd aspect introvertit — privirea romantică — pe cînd cearcănele, sporind importanța ochilor în proporțiile figurii și scobind concomitent volumul obrazului, sugerează o intensă viață sufletească — ochi bizantini.

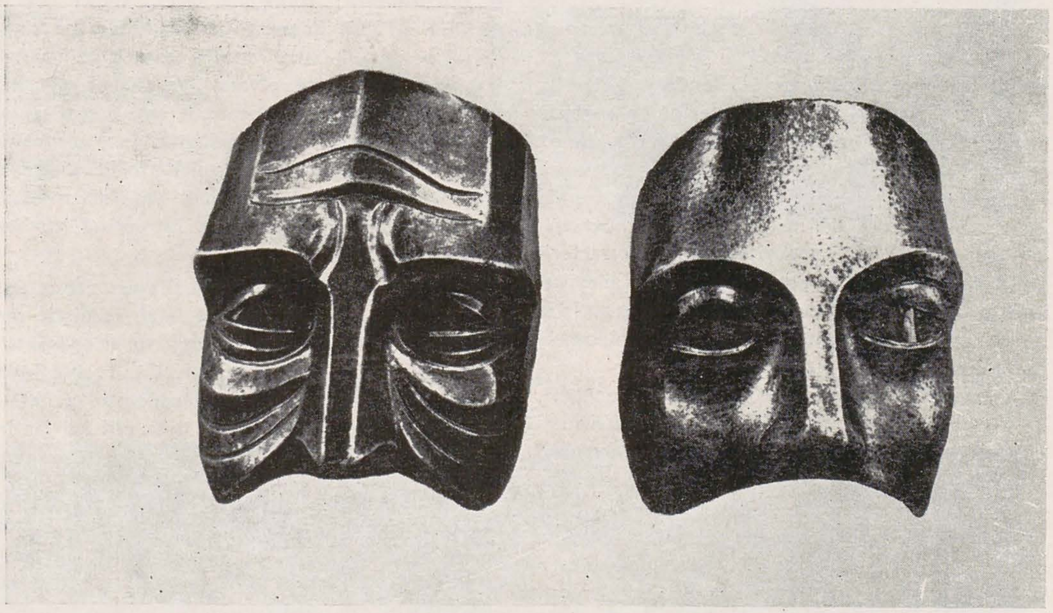
Comparînd fotografiile de la începutul și de la apogeul carierei unor actrițe ca Marlene Dietrich sau Greta Garbo, se poate vedea rolul sprîncenelor în conturarea « caracterului ».

Descifrarea conștientă a mijloacelor plastice de expresie stabilește o comunicare mai deplină, nu numai intuitivă dar și rațională, între creatorii personajelor dramatice — actor, regizor, scenograf, machior etc. — și publicul spectator și, departe de a rupe vraja spectacolului, o îmbogățește cu multiple asociații de idei.

ADINA NANU

masca de comedie





O expoziție mai puțin obișnuită ne-a adus la București o impresionantă colecție de măști de teatru ale italianului *Donato Sartori*, sculptor-scenograf care-și împlinește pasiunea și vocația de portretist al caracterelor exprimîndu-se cu procedeele unui străvechi artizanat.
Căci fie că inventează o expresie-prototip în commedia dell'arte, fie că modelează chipul cu trei nasuri al unei eroine ionesciene, măștile din piele, lemn sau chiar bronz ale lui Sartori descind într-un imaginar muzeu al teatrului european, dintr-o tradiție care începe cu cele ce vor fi amplificat prin gurile lor deschise în pîlnie porta-voce și glasul histrionului antic.
De la observarea « pe viu » în vederea desenelor pregătitoare la modelajul lutului cu malițiî și adresă daumierescă, de la cioplirea « calapodului » de lemn după direcția primelor sinteze stilizatoare la ultimele accente ce « machiază », prin gravare, obrazul obiectului finit, artistul parcurge drumul portretului de caracter cu capacitate generalizatoare între chipul actorului ce se amplifică expresiv-morfologic în mască, pînă la personaj.
Dincolo de caracterul său ludic, arta lui Sartori, demersul ei ce înseamnă desigur și în altă ordine estetică decît cea a spectacolului, s-ar putea defini cu vorbele lui Sartre: « Aceste măști de *mardi-gras* pot deveni de spaimă cînd adevărați oameni vii le poartă pe fețe ».

P. FRÂNCU

carnet de critic

(II)

Unele notații despre scenografie. « Teatrul și arta », scria Francastel în « Realitatea figurativă » (cap. Imaginație plastică, viziune teatrală și semnificație umană), « sînt manifestări simultane și paralele ale aceleiași stări de spirit — rezervă făcînd de posibilitățile pe care fiecare dintre ele le trage din orientarea și din maturitatea sa tehnică de moment. În orice caz, ele nu pot fi înțelese una fără cealaltă și fără referință la alte sisteme de expresie ale timpului : serbări și cortegii populare, dansuri și turniruri, balete și competiții sportive, după epocă. Ele constituie limbajele contemporane și nu pot fi, în nici o epocă, disociate sau subordonate în mod absolut una alteia.
Orice societate tinde să vizualizeze, într-o manieră afectivă și în același timp activă, judecățile sale de valoare asupra lumii care o înconjoară. Arta și teatrul sînt printre modurile de expresie cele mai durabile, dar nu le vom înțelege, nici pe una nici pe cealaltă, decît dacă știm să le repunem în realitatea cea mai largă a trecutului. »

Precizare preliminară absolut necesară: mă voi referi aici atît la spectacol ca noțiune generală (ce ar include în egală măsură meciurile, circul, demonstrațiile populare), cît, mai ales, la teatru (ca spectacol ce are drept principiu și drept scop o lucrare teatrală).

Scenografia : termenul își găsește înțelesul prim ca desenul în perspectivă al unei arhitecturi ; în antichitate și în Renaștere este utilizat ca sinonim pentru perspectivă. (La greci întreaga pictură perspectivică a fost numită « skenografia »; pictura decorurilor de scenă — *skenografia* — care a adoptat cea dintîi iluzionismul, a influențat pictura de șevalet, întreaga pictură începînd să aplice deformările perspectivice — *skiagrafia* — cf. Tatarkiewicz, Istoria esteticii).

Pe la 465 î.e.n. se menționează existența fundalurilor pictate. Agatarc — care lasă și primele norme ale domeniului — lucrează pentru piesele lui Eschil ; Vitruviu vorbește despre Apaturio Alabandeo, care pictează o scenă cu statui, centauri, frontispicii, ornamente. Apollodor din Atena și Clistene din Eretria sînt denumiți *skenografoi*. Acești scenografi antici aveau serios de lucru, de vreme ce, de exemplu, în « Prometeu » de Eschil evoluau oceanide, Poseidon apărea pe calul marin și avea loc un spectaculos cutremur, iar « Troienele » lui Sofocle se desfășurau pe fundalul binecunoscutului incendiu.

Să nu uităm că la Atena teatrul era o instituție publică înscrisă în calendarul sărbătorilor naționale și panelenice ; actorii erau considerați un fel de funcționari publici (pe cîtă vreme la Roma profesia a fost interzisă cetățenilor — de altfel actorilor li se spunea « greci » — multă vreme un senator sau un cavaler se compromitea dacă era văzut vorbind pe stradă cu un actor).
Bazîndu-mă în special pe unele fragmente din cele 10 cărți ale *Onomasticon*-ului lui Giulio Polluce — Iulios Poludeukes, născut în Egipt, deținător al unei catedre de sofistică la Atena la 178 e.n. — « recuperat », adică tipărit în grecește în 1502 și tradus în latină în 1541 (cf. Feruccio Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano, Lo spettacolo dall' Umanesimo al Manierismo*, Feltrinelli, 1974), dar și de Vitruviu — capitolul VII din cartea a V-a — urmăresc o serie de probleme de scenotehnică — o atenție specială va fi pusă pe mașinistică — și de costumistică la greci.
Skene imită pe aceea a teatrelor din lemn anterioare secolului V î.e.n.: are 4—7 m adîncime și 35—40 m lățime. Este formată din *proskenion*, o platformă de lemn, către orchestră, apoi planul scenei, *logeion* sau *okribas*, înalt de 3—4 m, pereți latelali, *paraskenia*, cu coloane și pilaștri și fundal fix cu 3 porți convenționale, prima rezervată protagonistului și 2 pentru ceilalți actori (la romani porțiunile corespunzătoare s-au numit *fons scenae*, *regia* și *hospitalia*); sub prosceniu este *hyposkenion*-ul, *katablemata (anlaeum, siparium)* este cortina ce se închide /deschide pe la mijloc la încheierea actului, la intermedii și la schimbările de scenă. Fundalurile pictate puse pe șasiu se racordau din două părți dreapta — stînga *(scena ductilis)* și reprezentau templul, palatul, peisajul, se foloseau culise, *periacti*, care în teatrul roman erau prisme geometrice cu trei fețe *(trigoni versatili)* pictate cu elemente arhitecturale sau vegetale, corespunzînd scenei tragice, comice, satirice (la origine, cele trei momente ale dramei).
Existau « mașini » pentru produs fulgere, *kreaunoskopeion*, pentru tunete mașina era formată dintr-un vas de bronz în care cădeau castroane, *bronteion* ; se cunoșteau mașini *(mechané)* foarte specializate, *geranos* era un fel de elevator ce ținea suspendat și ducea pe sus actorul ; pentru evocarea eroilor în regatul umbrelor se folosea scara lui Charon, *Charontos klimakes*. O mașină rulantă *(ekkyklema)*, un fel de platformă rotitoare, aducea victimele tragediei, exista o altă platformă cu roți pentru deplasarea înainte / înapoi, *eiskyklema*. Pentru apariția zeilor exista *theologeion*-ul, ca un practicabil la înălțimea norilor, pentru adus din subterane fantasmele morților era o altă scară *(anapiesma)*, pentru eroii preschimbați în divinități se utiliza o mașină pentru apoteoze *(strofeion)*, etc. etc.
În orice caz nu încape discuție că expresia « deus ex machina » are la origine o preocupare exclusiv scenografică.

Tot Polluce vorbește despre costume *(stola* sau *somation)* și măști ; costumistul era acela care făcea și masca. Este de observat că « reglementările », specializările, codificările grecești nu au rămas fără consecințe pentru istoria ulterioară a teatrului.

Încălțămintea tragică, scrie Polluce, sînt coturnii și sandalele, pentru comedie coturnii sînt de alt tip. Haina tragică este tunica, peste ea se utilizează tunica lungă, tunica verde, hlamida brodată și bordată cu aur ; se menționează și tiara, panglica, legătura de cap. Haina din plasă o purta Tiresias și în general prevestitorii. *Efaptis* era un manșon înfășurat pe mînă de cei care mergeau la război sau la vînătoare. Cei căzuți în dizgrație purtau haine albe de doliu, în special exilații, sau haine scurte de culoarea mierii sau gri albăstrui. În costumul tragic masculin mai apar spada, sceptrul, lancea, măciuca, arcul, tolba cu săgeți, caduceul, pielea de leu, armura completă. Din costumul tragic feminin face parte veșmîntul cu trenă purpurie, alb pînă la cot, cînd este vorba despre o regină ; în cazul femeilor lovite de nenorocire trena era neagră și veșmîntul gri albăstrui sau de culoarea mierii. Costumul satiric în schimb este pielea de capră, uneori și o țesătură piele de leopard. Pentru Dionysos sînt tipice haina de vînătoare, mantia brodată și o haină de culoare purpurie. Tunica păroasă, făcută din lînă bătută, este îmbrăcată de sileni. Veșmîntul comic se numește exomide, este o tunică albă, de slabă calitate, necusută pe partea stîngă. Îmbrăcămintea bătrînilor este o haină înfășurată în jurul corpului, de culoarea purpurei sau neagră. Țăranii poartă desagi, bastoane, piei de animale domestice ; parazitul are o haină neagră sau de culoare închisă, cînd parazitul se pregătește să-și sărbătorească nunta, haina este albă. La *exomide*-le sclavilor se mai poate adăuga o haină scurtă albă. Și bucătarul are o haină dublă și grosolană. Cît despre veșmintele femeilor în comedie, cele ale bătrînelor au culoarea mierii sau sînt albastru închis, excepție făcînd preotesele, a căror îmbrăcăminte este albă. Proxenetele și mamele prostituatelor poartă pe cap o bandă specială roșie. Îmbrăcămintea femeilor tinere este albă sau din pînză fină, cea a moștenitoarei e albă și ornată cu franjuri. Proxeneții au o tunică vopsită și o mantie în culori strălucitoare și poartă un baston drept, « aresco ». Paraziții duc o perie sau un urcior, țăranii au bici. Unele femei poartă o brățară și așa-numita « simmetria », o tunică foarte lungă, cu o bordură purpurie de jur-împrejur. Măștile tragice, continuă Polluce, sînt bărbatul ras, alb, încărunțit, bărbatul brun, bărbatul blond, bărbatul mai blond ; aceștia sînt bătrînii. Bărbatul ras este cel mai bătrîn dintre bătrîni și are de aceea părul foarte alb și atacat la proeminența frontală. Bărbatul alb e complet cărunt, dar are bucle în jurul capului, barba aspră, sprîncene curbate în sus și coloritul alb ; fruntea este mică. Omul încărunțit repetă caracterele căruntului, dar este brun și palid ș.a.m.d. ; apoi măștile tragice de tineri (viteazul, ondulatul, delicatul, murdarul, al doilea soios, palidul, gălbejitul), măștile de sclavi — cel îmbrăcat în piei (difterias) nu are frunte, poartă o beretă, are părul alb pieptănat și fața mai curînd palidă, apoi sclavul cu fața ascuțită, sclavul cu nasul coroiat. Măștile de femei sînt : femeia cu părul cărunt, bătrîna eliberată, bătrîna sclavă, femeia tunsă în mijlocul capului, femeia îmbrăcată în piei, femeia cu părul lung, femeia palidă, fata încă înfloritoare, fecioara tunsă. Printre măștile speciale : Acteon cu coarne, Argus cu mulți ochi, Achile cu părul tăiat la moartea lui Patrocle, apoi Gorgona, Justiția, Moartea, Furia, centaurul, titanul, gigantul, tritonul, Persuasiunea, muzele, orele, nimfele, Pleiada, Frauda, Voluptatea, Lenea, Invidia etc., dar acestea pot fi și măști comice. Măștile dramei satirice sînt satirul cărunt, satirul bărbos, satirul imberb, Silen. Printre măștile de comedie sînt cei doi Pappo, generalul, bătrînul cu barbă lungă și plete lungi și moi, Ermonec — numit așa după inventatorul acestei măști, Ermone, un actor din vremea lui Aristofan — Licomedeo, după numele Licomede, un personaj important al comediei antice și care reprezenta intrigantul. Dintre măștile de comedie cu tineri sînt amintiți tînărul curajos, tînărul brun, crețul, delicatul, neciopIitul, cel cu moț pe frunte, adulatorul, parazitul, bizarul, Siculo (alt parazit) iarăși sclavii (sclavul slab sau chinuit are o calviție incipientă, părul roșu și sprîncenele ridicate în sus — sună indicația pentru autorii măștilor), femeile bătrîne (bolnăvicioasa, grasa, gospodina), tinerele (vorbăreața, ondulata, fecioara prefăcută, a doua fecioară prefăcută, vorbăreața încărunțită — spartopolia — care este o prostituată ce a încetat să-și exercite profesiunea, concubina, curtezana nobilă, curtezana matură, prostituata gătită cu aur, prostituata cu diademă, istovita, Aura tunsă (o femeie de serviciu tînără), slujnicuța cu părul strîns la spate.
Am rezumat porțiuni din capitolele XVII, XVIII și XIX din cartea a IV-a. O paranteză ceva mai amplă dintr-un *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent* (și subliniez acest « se leagă », ca un exemplu tîrziu sau dinspre noi, ca un premergător al unor accepțiuni actuale, de considerare globală a artelor spectacolului n.n.), *poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme, jeux antiques, spectacles forains, divertissements scéniques, fêtes publiques, rejouissances populaires, carroussels, courses, tournois, etc. etc. etc.* » de Arthur Pougin, apărut la Paris în 1885. Este vorba despre reglarea aplauzelor la teatru pe vremea lui Augustus : un muzician dădea tonul și două coruri formate din public repetau alternativ formula de aclamație. Ultimul actor care ocupa scena dădea semnalul aclamațiilor : Vadete et applaudite. Cînd Neron cînta din liră la teatru, Seneca și Burrhus erau corifei sau primi aclamatori ; tineri cavaleri și soldați erau amestecați cu publicul pentru a repeta aclamațiile, astfel încît să se audă un concert unanim de aplauze. Acest obicei a durat pînă la domnia lui Theodoric. Tot din același dicționar putem afla cum, peste secole, se produce un fel de « profesionalizare »

a aplaudatorilor. Așa-numita *claque*, galeria plătită să aplaude pentru a încălzi entuziasmul publicului, este formată din *claqueurs* și are un *chef de claque*; persoanele respective puteau influența se pare destinul unui teatru sau al unui autor, de vreme ce din secolul XVIII se păstrează foarte convenabile contracte ale acestora cu directorii de teatru.

Și tot aceeași voluminoasă sursă ne indică ordinea jocurilor de circ, începute pe vremea lui Tarquinius cel Bătrîn. Aceste *consualies*, *ludi circenses*, *ludi romani* — periodic *ludi magni* — debutează cu *pompa circensis*, o procesiune cu sacrificii oferite zeilor, urmînd apoi jocurile propriu-zise: 1) lupte cu bețe și spade, 2) alergări pe jos, 3) dans, 4) exerciții cu discul, săgeți, topoare, 5) exerciții cu cai în manej (*ludus Trojae*), 6) curse de care *(aurigatio)* și 7) lupte de gladiatori pe jos *(pugna pedestris)* sau împotriva animalelor *(venatio)*. În timpul imperiului s-a adăugat și *naumachia*, lupta navală.

Unica operă a antichității clasice, salvată de-a lungul evului mediu în bibliotecile mânăstirești, în care sînt descrise structurile arhitectonice și perspectivice ale edificiului teatral și scena Romei antice este tratatul de tehnică arhitectonică al inginerului și arhitectului Vitruvius Pollio (secolul I î.e.n.). După redescoperirea celor 10 cărți *De Architectura*, la Montecassino, în 1414, s-au făcut numeroase copii și s-au găsit și alte transcrieri. Cartea a V-a este consacrată edificiilor publice — forul, bazilica, curia, *teatrul*, termele, portul. Principiile arhitectonice vitruviene, împreună cu elementele geometriei euclidiene, au făcut parte în Quattrocento din bagajul de noțiuni al celor mai buni artiști, de la Ghiberti la Brunelleschi și de la Rafael la Giovan Batista de San Gallo. Normele vitruviene devin patrimoniu fundamental pentru arhitecți odată cu Leon Battista Alberti — care a construit în 1452 un teatru din lemn pentru papa Nicolae al V-lea — consultant, supraintendent, inspirator și expert al programelor pontificale de construcție și de restaurare, care, între 1443—1452, a scris *De Re Aedificatoria*, amplu difuzată în epocă și editată treizeci de ani după moartea autorului, în 1485.

Dar înainte de această re-naștere a interesului pentru antichitate voi urmări unele date ale problematicii spectacolului teatral — și ale spectacolului în general — în evul mediu. Vorbind numai despre genurile binecunoscute ale teatrului medieval, despre drama liturgică, drama semiliturgică, miracol, mister, farsă, sotie și moralitate sînt lăsate la o parte — remarcă Ileana Berlogea (*Teatrul medieval european*, Meridiane, 1970) — nenumărate alte forme cu origini mult mai vechi, cum ar fi dansurile și obiceiurile rituale ale popoarelor germanice, celtice și slave, teatrul de păpuși afirmat în Rusia și pe meleagurile românești, călușarii de la noi sau al Kukerilor din sudul Dunării, jocul uncheșilor răspîndit de la Carpați pînă la Marea Baltică și multe alte manifestări care i-au bucurat pe spectatori și interpreți veacuri la rînd.

Sînt cunoscute persecuțiile de tot felul la care au fost supuși slujitorii teatrului în lumea creștină. Cîteva exemple: un capitular din 789 al lui Carol cel Mare pune pe saltimbanci în rîndul *persoanelor infame*, cărora nu le este permis să intenteze nici o acțiune în justiție; în 791 episcopul Alcuin avertizează împotriva primirii histrionilor la curțile feudale: « Omul care îngăduie în casa lui histrionii nu știe ce mulțime de duhuri a lăsat să intre cu ei »; repetate sînt conciliile — Tours, Reims (813), Aachen (815) — ce interziceau clericilor să asiste la spectacole cu saltimbanci, sub pedeapsa suspendării. (Peste doar cîteva secole, conciliile de la Béziers — 1223, Salzburg — 1310 constată că preoți și clerici urcă pe podium în biserici făcînd bufonerii pentru a distra poporul).

Urmașii mimilor și histrionilor romani — îmblînzitori de animale, acrobați, cîntăreți, povestitori — sub foarte diverse nume: *histriones*, *mimi*, *scurri*, *scurae*, *saltatores*, *saltatrices*, *thymelici*, *cithariste*, *balatrones*, *bufones*, *gladiatores*, *prestidigitatores*, *palestritae*, dar mai ales *joculatores* sau *joculares*, în franceză *jongleurs*, *ministrels* sau *ménétriers*, în rusă *scomorohi* (după Ileana Berlogea) au supraviețuit.

Nu voi insista aici asupra foarte diferitelor genuri de teatru medieval decît dintr-un unghi de vedere ce poate interesa pe scenografi. (Cîndva am vrut și eu să « îmbrățișez » această profesiune).

Se produce acum — scrie într-o carte esențială Elie Koningson (*L'espace théâtral médiéval*, CNRS 1975) — o ruptură spațială, trecerea teatrului din incinta clericală în mediul urban. Este subliniată *gîndirea esențial reducătoare* caracteristică epocii (astfel, în drama liturgică altarul este asimilat cu mormîntul, ciborium-ul, baldachinul este reprezentarea simbolică a bolții, a cupolei cerești). Scena sacră — *officium sepulcri* — este astfel sugerată « scenografic » de călugărul benedictin Ethelwold (secolul X) în « Regularis concordia »: « Pe o latură a altarului, unde va fi făcută o groapă, se dispune o imitație de mormînt și o pînză întinsă de jur-împrejur». Pentru această *representatio figurata* ce dramatizează cultul apar trei poli — altarul, ciborium-ul, catedra; se indică prin aceasta dependența cadrului teatral de cel dat arhitectonic. Pe o șarpantă (talamo) apar diferite compartimente cu deschidere în față — ele pot reprezenta un oraș (Ierusalimul, Damascul) sau un palat, dar și o cameră. Koningson pune în evidență modul de compunere a decorului din *elemente primare* (ciborium+altar=templu, ciborium+tron=palat, ciborium + tron+elevație= paradis; tron pe estradă=palat= oraș=țară). Aceste compartimentări juxtapuse sînt așa-numitele *luoghi deputati* (it.), *mansions* (fr.), (lat. mansione=popas); ele sînt *unitățile scenice*, spectatorul admite că deplasarea de la o mansiune la alta traduce scurgerea timpului comprehensiv și extensibil. Sînt provizorii construcții din lemn și pînză, ușor de demontat, cu puține elemente de decor și de peisaj, muntele de exemplu, care are și rolul de a « ascunde » preparativele altor episoade. Paradisul, ca loc eminent, are următoarele indicații de scenografie pentru « Jeu d'Adam » (secolul XII), unde decorul este instalat *în fața* bisericii: « Paradisul trebuie să fie construit într-un loc ridicat. Să fie înconjurat cu perdele de mătase în așa fel încît personajele să poată fi văzute de la umeri în sus. În jurul lui trebuie să fie feluriți arbori, de crengile cărora atîrnă fructele, pentru ca locul să fie cît mai plăcut. Dumnezeu vine îmbrăcat într-o dalmatică și înaintea lui, cu capul aplecat, stau Adam și Eva; Adam, acoperit cu tunică roșie, Eva cu o haină albă . . .» (și indicații de regie) « Adam, mai aproape, cu fața liniștită, Eva mai departe și mai umilă. Adam să fie bine instruit pentru momentul în care să vorbească, în așa fel încît să nu fie nici prea grăbit, nici prea întîrziat . . . » (și... obicei perpetuat pînă la serbările școlare contemporane și nu numai acolo) « Cel care numește Paradisul, să-l privească și să-l arate cu mîna»; după greșeala cu mărul, călcarea poruncii, Adam își schimbă costumul *în timpul* acțiunii: « Adam se va apleca în așa fel încît să nu fie văzut de public și părăsindu-și veșmintele bogate se va îmbrăca în haine sărace, simulînd o mare durere». Existau desigur și rudimente de mecanică scenică, rudimente e un fel de a spune, căci Sfîntul duh cobora printre apostoli, îngerii veneau din Paradis, cerul era înstelat, un cerb mergea cu ajutorul unui om ascuns, templul se prăbușea, apăreau nave în furtună și capete tăiate ce cădeau făcînd trei salturi, veneau lei, dragoni, șerpi monstruoși, se « reprezentau » sufletele ieșind din corp, potopul, cutremurul. Am apelat aici la un vechi și instructiv volum de *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères* de V. Fournel (Adolphe Delahays, 1859) din care mai rezum: într-o piață, de obicei la extremitatea unei străzi lungi, se construiește — uneori cu ajutorul tuturor locuitorilor — un eșafodaj etajat (la început cîteva planșe așezate pe capre) unde se joacă un mister. Spectacolul poate dura și 12 zile sau o lună, iar pregătirile, ani. Aceste trei etaje *(etablies)* — cer, pămînt, infern — nu au cortină (sînt doar ascunse parțial, acoperite de persoana unui *custodes* anumite detalii, nașteri, de exemplu). Fiecare reprezentație este precedată de un *cry*, o proclamație către oraș ce motivează proiectul — și motivele erau numeroase, fie sfîrșitul unei epidemii, fie o recoltă bogată, fie, cel mai adesea, sărbătorile ciclice — și urmărește găsirea actorilor, lucru destul de dificil, uneori apar sute de personaje. Se procedează la deplasări ale actorilor « recrutați » pe străzi, în costume, *(montres)*, pentru a menține trează curiozitatea. Rolurile de diavoli — exista un întreg grup, o trupă, o *diablerie* — sînt, se pare, foarte solicitate, de vreme ce este menționată un fel de rugăciune: « De dă Domnul, Sfînta Fecioară și Sfîntul Ion, voi fi diavol și-mi voi plăti datoriile». Rolurile de martiri — spînzurați, torturați, arși, crucificați — erau de-a dreptul periculoase. În 1500, în Germania, în timpul reprezentării unui mister în fața regelui Ioan al II-lea al Suediei, interpretul lui Longinus l-a lovit atît de puternic pe răstignit, încît acesta a leșinat; regele suedez — habar n-avea că e precursor al ideii co-participării spectatorului — a sărit pe scenă și l-a omorît pe prea zelosul actor! Cu asemenea voltaje temperamentale, nu mai miră dovezile aduse de Huizinga despre victimele — de extracție nobilă — mortale ale unor certuri la jocul de șah. Repetițiile erau lungi și laborioase; rolul lui Cristos, de exemplu, avea cam 3400 versuri; se plăteau amenzi serioase pentru fiecare greșeală, indiferent că actorul era, în viața de toate zilele, ofițer, notar sau breslaș. Femeile erau înlocuite de bărbați, în special tineri. (În Germania, prima interpretă în rolul Mariei apare la 1503). Reprezentația începe fie cu o « simfonie » — la o orgă portativă — fie un dialog, fie o paradă. În timpul pauzelor (=cînd nu vorbeau actorii) se putea prînzi. Se pare că « mașinile » *(secrets)* erau manevrate cu multă abilitate; la Valenciennes, în 1547, la o « Nunta din Cana », cu schimbarea apei în vin, la vedere, peste o sută de spectatori au sărit să-l guste. În « Misterul Sfintei Barbara » aceasta apare și dezbrăcată. Pentru « Istoria Judithei » (din Vechiul Testament) indicațiile de costum sînt limpezi: « Ici sera licite d'avoir certains personnages tout nuds en manière de pénitents ». Un prolog explicativ pregătește publicul să nu fie scandalizat, prolog rostit de *maître meneur du jeu*, sau *protocole* sau *porteroolle* care — grea sarcină — este un fel de regizor-actor-sufleur, care complimentează publicul, anunță și recapitulează piesa (mai uiți de la o zi la alta!), explică la nevoie. Reprezentanții bisericii supravegheau, uneori chiar se produceau pe scenă și finanțau, de obicei împreună cu municipalitatea, spectacolul.

Specialiștii — printre care Jean-Claude Aubailly cu *Le théâtre médiévale profane et comique, la naissance d'un art* (Librairie Larousse, 1975) — situează perioada medievală a teatrului între 1040, aproximativa apariție pentru « Vie de Saint Alexis » și sfîrșitul secolului XVI, 1584, cu interzicerea reprezentării misterelor. Autorul reia afirmația lui O. Jodogne după care « drama evocă acțiune și cu îndreptățire a fost numită jeu, spiel, spel, funzione, auto »; el subliniază importanța, în epocă, a teatrului comic pentru progresul vieții și civilizației urbane.

Dacă în secolul XIII « amuzatorul » public era *jongleur-ul*, indiferent că era cîntăreț despre fapte eroice sau satirice, dansator sau acrobat, odată cu pronunțata decădere a mecenatismului privat apar, în secolul următor, corporații cu statute, confrerii de « bateleurs de foire et musiciens » (1321) care sînt plătiți pentru muzică cu ora. Aceste confrerii sînt acaparate de burghezie care fondează societăți literare academice, *puys*, corporații pentru cultivarea muzicii și a poeziei; ele au preparat primele manifestări dramatice religioase. La « sărbătoarea nebunilor » — o reminiscență a saturnaliilor, în zilele Carnavalului dintre Crăciun și Epifanie — « aproape toate riturile (acestei sărbători, n.n.) sînt coborîri grotești ale diferitelor rituri și simboluri religioase, transpuse pe plan material și corporal: glume groase și beție chiar în altar, gesturi obscene, dezbrăcare» (Bahtin). După conciliul de la Soissons (1456) cu « Pragmatica sancțiune », sărbătoarea nebunilor iese din interiorul catedralei; aceste sărbători au constituit un factor important în formarea așa-numitelor « compagnies joyeuses ». Schema rămîne analogă și pentru alte sărbători, chiar și locale (Fête de l'Espinette, la Lille, pînă în 1528), cu alegerea regelui ce conduce exuberanța colectivă, defilări costumate, eliberarea instinctelor, festin. Bahtin atrage atenția asupra *recreațiilor* școlare și universitare, ca avînd o importanță majoră în istoria parodiei; cu deghizări, prin reînnoirea veșmîntului și a personajului social, prin limbaj — se produce o *sistematică permutare sus-jos a ierarhiei*. Fiecare colegiu avea sărbătoarea

sa școlară, cu prezentarea de *sottie-actions*. La începutul secolului al XV-lea confreria Saint-Nicolas devine *Basoche* (cu rege, cancelar, ea funcționează parodic ca o curte de justiție; de două ori pe săptămînă se «*rezolvau*» cauze burlești inventate, de exemplu o *sottie-jugement* — desfășurată exact ca o ședință de tribunal — «Sottie des sots triumphants qui trompent Chascun»). Pe bună dreptate, Aubailly subliniază diferența esențială între *sotie*, ca satiră socială și politică, teatru de idei, teatru angajat *(Chascun, Chose Publique, Le Temps, Les Gens* sînt personajele ce apar pe banca acuzării), de opoziție politică și de manifestare a conștiinței colective și *farsă* ce promovează uneori o etică populară utilitară, uneori cam grosolană, se interesează de indivizi caricaturizați (de exemplu farse conjugale în care soțul e victima, ca în «Farce de deux hommes et de deux femmes, dont l'une a mal de teste et l'autre est tendre du cul»). Există foarte numeroase trupe, numai denumirea lor este suficientă ca să înțelegem că sînt «joyeuses»; au conducător ca: *Eveque des Fous, Pape de Guingons, Empereur de la jeunesse, Prince de Peu d'Argent, Prince de Sotteque, Prince de Sottye* — cîteva trupe de la sfîrșitul secolului XV, numai la Lille; există nenumărate societăți de băutori și jucători, ca și celebra «*Société des Enfants-sans-Soucy* (Les Gallans-sans-Soucy), formată din tineri de familie bună, avînd ca șef, se înțelege, un Prince de Sots. La 1442 cenzura intervine asupra producțiilor *Basoche*.

Menestrieurs, farceurs sînt angajați pentru reuniuni familiale; o voință didactic-parodică este pretutindeni evidentă: la nuntă se utilizează un «sermon pour une nopce» în «latina de bucătărie»; sînt prezentate apoi viețile sfinților «facețioși», *Saint Dignon, Saint Belin, Saint Hareng* (o parodie la viața Sfîntului Laurențiu, martirizat și el pe o grilă), *Saint Jambon, Sainte Andouille* (caltaboș și, la figurat, neghioabă), ba chiar *Saint Frappe-Culz*; teme comice tradiționale (nu numai în acea epocă, femeile, vinul) erau prezentate într-o structură burlescă ce respecta întocmai planul ordonanțelor regale; se scriau testamente burlești (ca «Testament de Taste-vin» cu «Au nom du pot, au nom du verre, au nom de la grosse bouteille» formulă calchiată, se înțelege, după «În numele Tatălui...»; acest Taste-vin își dă, prin testament, punga goală cerșetorilor); în calendare și almanahuri apăreau pronosticuri bufone (de tipul «în iarna aceasta, de e frig, nu va fi cald»). În *sotie* costumul este un fel de rochie gri cu un capișon cu urechi de măgar; acest costum funcționează ca o *convenție de imunitate* s-ar putea spune, de altfel mențiunea sot e uneori scrisă pe costum; în sotie decorul e redus, esențializat (un scaun pe o estradă între două porți simbolizează un tribunal), pe cînd în *farsă* apar costume și accesorii realiste, condiționate de acțiune.

Dacă în unele *moralități* personajele alegorice au indicații de costum și accesorii menite să le dezvăluie identitatea (în «Moralitatea celor 7 păcate de moarte și a celor 7 virtuți» *Orgoliul* are sceptru și coroană, *Mînia* — o sabie, *Invidia* — o floare și un șarpe, *Avariția* — o pungă cu bani, *Voluptatea* — o oglindă, *Lăcomia* — un pateu arătos), alte personaje, ca cele din «Condamnarea Banchetului» de Nicole de la Chesnaye (1507) sînt mai greu de abordat cu ochi de costumier: personajele se numesc *Beau pentru tine, Garantez atît, Remediul, Sîngerarea, Clistirul, Pilula, Apoplexia, Paralizia, Gălbinarea, Buna Companie, Obișnuința, Doamna Experiență* etc. (altele sînt în «Membrele și stomacul», Pîntecul, Inima, Brînza, Făina).

Celebra carte a lui Johan Huizinga «*Amurgul evului mediu*» (Ed. Univers, 1970), este, la o *lectură orientată* din unghiul de vedere al scenografului, o adevărată mină de sugestii pentru înțelegerea epocii. Se subliniază — și întreprind lectura pe numai cîteva zeci de pagini — *o publicitate bătătoare la ochi și îngrozitoare*, indiferent de mobil, *procesiuni* (în 1412, pe vremea lui Carol al VI-lea, de la sfîrșitul lui mai pînă în iulie, cu oriflama în frunte, mereu alte grupuri, ordine, sau bresle, de fiecare dată pe alte trasee, cu alte moaște «les plus piteuses processions qui oncques eussent été veues de aage de homme», desculți nemîncați, și seniorii din parlament și săracii, unii cu lumînări sau făclii, printre procesionari mulți erau copii, în plus, ploua cu găleata), *execuții* («stăpînirea avea grijă să nu lipsească nimic din ceea ce ar fi putut contribui la impresia propusă de spectacol»), *etalarea puterii economice* (Filip cel Bun dă, în 1456, la Haga, serbări; pentru a produce o impresie suplimentară își expune colecția de argintărie de 30.000 mărci și două lăzi cu 200.000 galbeni, iar publicul este invitat să încerce să le ridice), *apartenență politică* («caracterul extrem de violent al sentimentului de partid și al credinței față de suveran era accentuat și de efectul puternic și sugestiv produs de atîtea și atîtea insigne de partid, embleme, lozinci, strigăte». La 1380 peste 2000 de oameni ies înaintea tînărului Carol al VI-lea la intrarea în Paris, toți îmbrăcați la fel, jumătate în verde, jumătate în alb — semnele distinctive ale asociațiilor de «nebuni» sînt, pe lîngă boneta cu clopoței și urechile de măgar, hainele jumătate verzi, jumătate galbene—n.n. De la 1414 la 1432 întreg Parisul a fost văzut de trei ori schimbîndu-și semnul distinctiv: scufii violete cu crucea Sfîntului Andrei, apoi scufii albe, apoi iarăși violete. Le purtau și preoții, femeile, copiii»), *distracții* — să le spunem ciudate (La Paris are loc în 1425 un «esbatement»: patru orbi luptîndu-se între ei pentru un purceluș, cu o zi înaintea luptei, orbii traversează orașul, înarmați, avînd în frunte un cimpoier și un stegar; pe steag e zugrăvit purcelușul), *probleme de ceremonial* («Viața nobililor și a suveranilor, scrie Huizinga, era împopoțonată pînă la expresivitatea maximă; toate formele de viață sînt ridicate într-adevăr pînă la rangul de mistere, împodobite cu colorit și pompă, deghizate ca virtute»).

Viața de curte pe vremea lui Carol Temerarul era extrem de ceremonioasă; maestrul său de ceremonii, Olivier de la Marche, a scris, la cererea lui Eduard al IV-lea al Angliei, un tratat despre fastul curții burgunde, devenit model de ceremonial și de etichetă; problemele de «préséance» (prioritate, întîietate) erau extrem de numeroase: astfel, pitarii și paharnicii ocupau primul și al doilea rang — între slujitorii mesei, se înțelege — înaintea tranșatorilor și bucătarilor, fiindcă funcția lor se referea la lucruri sacre, pîinea și vinul. Cu toată ierarhia extrem de strictă și cu atribuții clare existau și defecțiuni: în 1461, la înmormîntarea lui Carol al VII-lea, în drum spre Saint-Denis, «henouar»-ii (agenții fiscali), într-un fel de mini-grevă, refuză să ducă mai departe cadavrul regelui fără o plată suplimentară.

Despre *pompa funebră* Huizinga scrie: «Sugestia realizată de atîta negru în care la moartea unui suveran se înveșmîntau nu numai oamenii curții, ci și dregătorii, breslele și poporul trebuie să fi fost și mai mare în contrast cu coloritul atît de pestriț al vieții urbane medievale» (dacă am mai scris cu altă ocazie, într-un catalog de modă, despre simbolistica medievală a culorii — galbenul, maro-ul erau considerate culori urîte — menționez aici că de exemplu într-o moralitate engleză, «Castelul Perseverenței», culoarea costumelor avea un sens simbolic imediat recunoscut de spectatori: *Mila* avea un costum negru, *Dreptatea* — alb, *Adevărul* — roșu, *Pacea* — verde închis). «Cu cît mai înalt e rangul, continuă Huizinga, cu atît mai eroic trebuie să strălucească etalarea durerii» (după moartea soțului, regina Franței rămîne în cameră un an). *Turnirul* — și aici putem cu ușurință decela o formă de publicitate — cu elementul lui eroico-erotico-romantic «supraîncărcat de fast și ornamentație, plin de fantezie pestriță, nu mai este joc și exercițiu, ci și literatură aplicată» ș.a.m.d., despre intrări triumfale, dueluri, înmormîntări, petreceri populare, ospețe de curte, despre arderea pe rug a cărților de joc, a tablelor, a zarurilor, a podoabelor femeiești — aduse de bunăvoie! — în toate, dacă supratema este *viața ca spectacol*, nu lipsește nici rostul publicitar de care aminteam. (Pînă și prepararea moaștelor — decapitare, fierbere — sfîntului Toma d'Aquino de către călugării de la Fossanuova, unde a murit, are și o asemenea intenționalitate).

Transcriu, după Koningson, din lista de cheltuieli a unui mister (Trois Domus) jucat la Romans în curtea mânăstirii cordelierilor, în 1509: construcția «teatrului» — o platformă de 15 toise lungime (1 toise=2 m), 73 picioare lățime și 3 picioare înălțime și gradene pentru 2000 de spectatori 645 florini; plata decorurilor și a «mașinilor» — prin urechile unui gnom infernal ieșeau diavolii, infernul era zidit și deschidea gura din piele pictată, bolta albastră cu lună, soare, orașele Viena și Roma — 655 florini, din care 118 pictorului François Thévenot; cum totalul cheltuielilor s-a ridicat la 1737 florini iar «rețeta» (prețurile biletelor variau mult de la oraș la oraș, de la 1 sous pe zi locurile inferioare, 3, cele superioare, 40 sous la ferestre) la 738 florini, deficitul a fost de 998 florini. Preparativele s-au desfășurat astfel: la 4 iulie 1508 s-a luat decizia reprezentării, la 28 decembrie au început primele repetiții, la 30 decembrie contractul pentru decoruri (cînd mai țineau sărbătorile?) la 9 mai au fost terminate decorurile și mașinile, la 15 mai, ultima vizită de control, la 27-28-29 mai, reprezentația. Ca exemplu de stranie poezie involuntară (poate doar o părere personală) copiez din lista de culori cerută de pictorul Thévenot: «Et primo tornesol / plus occre jaune / Plus seruza / plus espongues / plus follies de fert blanches / plus follies d'or fonces / plus acque, plus orpument / plus myne, plus vermelhon / plus or fin plus or paty/plus argen». (Să mai menționez și numele altui pictor —de astădată vienez, din a II-a jumătate a secolului XV, Wilhelm Rollinger, ca regizor și organizator de spectacole în jurul catedralei Sfîntul Ștefan).

Concluzia lui Koningson: absența unei concepții asupra locurilor teatrale specifice: locul teatral este comun turnirurilor și caruselurilor, reprezentațiilor religioase și laice, important este *spațiul trăit*, piața (locul de schimb, de ceremonie) și în general cadrul urban (balcoanele, ferestrele sînt loje pentru publicul ales); interesează valorizarea centrului — spațiul terestru — și codarea axelor cardinale (infernul — vest, paradisul — est); tocmai de aceea în piața teatralizată se remarcă relativa indiferență a organizatorilor față de amplasarea decorurilor și de plasarea actorilor față de public, rațiunile de vizibilitate, adică, «locurile» sînt spații totalizante, montaje realizate începînd de la decuparea realității în elemente semnificative, un fel de *inventar prim*, social și teologic al ordinii vizuale medievale (am arătat cum se compunea decorul), în care ordinea terestră (orașul) apare ca un reflex al ordinii celeste.

Pierre Francastel (în «Realitatea figurativă») a demonstrat — luînd în considerare cîteva dintre piesele principale, *castelul* și *turnul*, *tronul*, *templul*, *pavilionul*, *arcul* și *poarta*, *coloana*, *muntele*, *grota*, *nava*, *arborele*, *fîntîna*, *carul*, *monstrul* — faptul că «în Italia din Quattrocento teatrul „modern" a utilizat un material de accesorii identic celui al picturii și că acest material a fost împrumutat în ambele cazuri din așa-numitele activități populare» (în special atrage atenția asupra vestiarului confreriilor). Francastel stăruie cu descrierea asupra unei *nuvola*, pe care o preia din Vasari (Viața lui Cecca): «Este vorba de un cadru de lemn susceptibil fie de a fi purtat pe brațe, fie de a fi montat pe sol, pe suporturi. În centrul acestui cadru era fixată vertical o tijă de fier suportînd la rîndul ei în diagonală tije mai mici. Pe acest soi de copac sau de cuier de fier se instala, în centrul unei madorle, un personaj central, Cristos, Fecioara sau un sfînt. Tijele de fier erau înfășurate cu bumbac pentru a le face invizibile iar la extremitățile lor se așezau accesorii, de exemplu mici capete de îngeri sau de heruvimi pictați, ba chiar copii vii (se știe că pe vremea lui Lorenzo de Medici un astfel de copil poleit cu aur a murit—n.n.). Totul era mobil și se învîrtea în jurul axului principal. Se plimba astfel de-a lungul străzilor Florenței sau ale altui oraș: o Înviere sau o Sfîntă Fecioară în slavă, un sfînt Sebastian sau oricare alt personaj sacru. Alaiul se oprea la răspîntii și atunci se făcea o întreagă liturghie omagială în cinstea figurii ridicate pe nuvola și oferită în mod succesiv diferitelor puncte ale orizontului. Apoi purtătorii reluau mașina pe umeri și o transportau mai departe» Organizarea perfectă a cubului scenografic, subliniază Francastel, n-a fost realizată decît de regizorii din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. «Un Masolino, un Masaccio, un Brunelleschi au deschis calea». O paranteză necesară despre *intrările triumfale*, dar mai ales asupra semnificației lor. La intrarea lui Ludovic al XI-lea la Lyon în 1436, la 23 martie, municipalitatea a făcut un serios împrumut (culorile și ingredientele pentru pictorul Jean Prévost au costat 22 livre, pulberea pentru bombardele salvelor

de salut, 90, cu «mesnuels depences» de 265 livre, cu construcțiile provizorii, cu pregătirea «tablourilor vii», cu spălarea străzilor, cheltuielile s-au ridicat la 13.219 livre).

In 1380, la intrarea lui Carol al VI-lea în Paris erau amplasate fîntîni artificiale cu lapte și vin, pe străzi și la răscruci erau puse tapiserii. La intrarea lui Carol al VIII-lea la Troyes e menționată și «une caterve (troupe) honneste / De belles filles / Les plus qu'on peust choisir», cu rol mai neprecizat, fiindcă altele decît cele pentru alegoria cu două fecioare păzite de Hercule.

O mică listă de intrări triumfale cu alegorii: Henric al VI-lea al Angliei la Paris în 1431 (cu zeița Fama însoțită de proroci și proroace (?), printre figurile alegorice aluzive — totul funcționează aluziv — Hector, Cezar, Carol cel Mare, regele Artur, Godefroy de Bouillon), Carol al VII-lea la Paris în 1437, același la Rouen în 1449, Francisc I la Romans în 1533, Henric al II-lea la Paris în 1459 etc.

Ordinea subtextuală a acestor intrări este astfel «decriptată» de Koningson: întîi tablouri vivante cu subiect religios, apoi alegorii ce unesc meritele «stărilor» urbane cu glorificarea prințului, apoi alegorii ale politicii regale, în sfîrșit, glorificarea suveranului în orașul supus. Alătur aici rezumativ interesantele opinii ale lui Jean Duvignaud (din «*Fêtes et civilisations*», Librairie Weber, 1973): Dacă sărbătoarea este o constantă a oricărei civilizații, o categorie de experiență surprinzătoare, imprevizibilă, o trăire veselă, panică, de obicei publică (această concentrare, densitate socială provoacă manifestări estetice), sărbătorile Renașterii sînt puse sub semnul *măștii*. Prințul, spune Duvignaud, tinde să acapareze existența comună; prin voința de a se impune prin mască, sărbătoarea e ideologie. Sistemul de *travestire autobiografică* are trei poli — un cadru a cărui acceptare conduce la acceptarea unei dominații — a accepta cadrul prințului înseamnă a admite puterea lui. Henric al II-lea, Carol al V-lea s-au înconjurat de pictori, muzicieni, poeți: puterea — idee totuși surprinzător de simplificatoare — sprijină artistul fiindcă artistul ajută la divinizarea puterii. Alegoriile sînt semne de al II-lea grad, căror eficacitate este *ipocrită*. Sistemul de sărbătoare mitologică presupune o *halucinație adevărată*, modifică lumea și locul; prințul e primul mascat, cadrul urban (uneori sordid) e modificat printr-un mediu imaginar. La arcul de triumf, oratorul salută prințul și prințul acceptă ficțiunea ce i se propune. Prințul este în centrul unei rețele de cunoștințe și mesaje ce participă la o *reconstrucție fictivă* pe care puterea și estetica pot să o facă adevărată. Duvignaud subliniază două caractere ale acestor sărbători: caracterul distanței între ceea ce este și ceea ce se arată, apartenența tuturor semnelor la o mitologie ce trimite la trecut (Carol al V-lea știe că nu este Hercule). *Teatralizarea* e un ansamblu de figuri desemnînd evenimente deja îndeplinite, printr-o *halucinație simbolică* se ajunge la o realitate diferită de realitatea culturală trivială sau cotidiană. Scenariul sărbătorilor alegorice este întotdeauna ambiguu.

S-a mai amintit noul gust scenic introdus de Brunelleschi, soluțiile scenice «cu truc», cu «efect de îndepărtare» ce au făcut glorie scenei *à l'italienne* și a scenei mobile baroce. La teatrul olimpic din Vicenza, ideat de Palladio (1585), se utiliza perspectiva picturală «trompe l'œil»-ul într-o construcție ce reconstituie structura romană a corpului scenei și a hemiciclului. Din «curentul prospectiv» fac parte între alții (au lucrat la Vatican în 1514 împreună) Rafael, Baldassare Peruzzi, de asemenea Francesco di Giorgio Martini, iar sistematizatorul, codificatorul este, cu «Tratatul» său, bolognezul Sebastiano Serlio (1475—1554). El menține vechea împărțire în scenă tragică (palatul), comică (casa populară, burgheză) și satirică (parcul, boschetul). Un tratat dialogat scrie Leoni de Somi, care a lucrat la Mantova; în 1604 Angelo Ingegneri scrie un alt tratat, în care scenografii sînt numiți *ingegneri di poesia rappresentativa*. Cu teatrul din Parma (1618) se trece la teatrul închis, cu logică dispunere a locurilor pentru spectatori și cu adîncirea scenei pentru scenograf. Arhitectul Inigo Jones, după o călătorie în Italia, introduce (1610) în Anglia scena «de iluzie». La Ravenna Nicolo Sabbatini publică în 1638 «Prattica di fabricar scene e macchine nei teatri».

Italia exporta «scenotecnici»: frații Vigarani la Paris (la baletul de curte de la Tuileries, în care Venera, Junona, Hercule apar pe nori, Corneille, Molière, Lulli aplaudă triumful); anterior (1617), Francini aplică în sala Luvrului culisa poliedrică antică și produce trei schimbări succesive de decor; Giacomo Torelli (1608—1678) — care a făcut scenografia pentru «Andromeda» lui Corneille (1650), supranumit «magul scenei» — folosește drept Pegas un cal veritabil, flămînzit, ce necheza la fînul din culise; Ferdinando Galli Bibiena (1657—1743), fondatorul unei întregi dinastii, publică două volume de «Direzioni ai giovani» (1753—1777), carte canonică pentru perspectiva barocă. Bernini, Andrea Pozzo, Filippo Juvara, Mauro Tesi, Ludovico Pozzetti, pînă la neoclasici (Antonio Basili, Francesco Cocchi) etc. nu lipsesc din articolele de enciclopedie dedicate scenografiei. Decorator, scria Chamfort (citez din dicționarul lui Pugin), este un «om experimentat în desen, pictură, sculptură, arhitectură și perspectivă care inventă și execută sau dispune lucrările de arhitectură pictată și toate felurile de decorații necesare teatrului»; (să reamintesc că printre decoratorii de teatru au fost și Watteau, Boucher, Fragonard, Grevin iar în secolul XIX Isabey, Daguerre, nu mai amintesc lista plasticienilor care în secolul XX au făcut scenografie, poate într-o altă ocazie). Interesant e faptul că în vremea clasicismului francez reacția la «iluzionism» a luat forme dintre cele mai ascetice. Dintr-un volum de M.J.Moynet (*L'envers du théâtre, Machines et décorations*, Librairie Hachette, 1874) aflăm din «Mémoire pour la décoration des pièces qui se representent par les comediens du roy, entretenus de sa majesté» că preocuparea pentru anturajul scenic era dintre cele mai slabe: în memoriu se scrie, cu o clasică economie, pentru *Horațiu* de Corneille «un palat după voie, în actul V un fotoliu»; pentru *Cinna* «un palat după voie, în actul II un fotoliu, două taburete, în actul V un taburet la stînga regelui», pentru *Mizantropul* de Molière «teatrul este o cameră, trebuie șase scaune, trei lustre».

Dacă problemele scenografiei din punctul de vedere al reformatorilor teatrului modern și contempooan, ca și scenografia în celelalte arii de cultură teatrală extraeuropeană nici măcar nu pot fi enunțate aici, prin imensitatea materialului disponibil (iarăși, probabil într-o altă ocazie) — decît cel mult ca listă telegrafică extrasă din texte de enciclopedie: Wagner, Antoine, Stanislavski, Gordon Craig, Appia, Djaghilev, Piscator, Meyerhold, Tairov, Artaud, Brecht, Bejart, Jorge Lovelli, Victor Garcia, Jerzy Grotowski, Peter Brook, «Open Theatre» (Joseph Cheikin), «Living Theatre» (pictorul Julian Beck și eleva lui Piscator, Judith Malina), Peter Stern, apoi date ca spectacolul organizat de John Cage la Black Mountain College în 1952 și happening-urile lui Allan Kaprow la Reuben Gallery, New York, 1959, «Teatro Campesino», «Bread and Puppet» (Peter Schumann) etc. — alte cîteva chestiuni ar cere reveniri, printre care, neapărat, și *reforma costumului*, care începe să se producă pe la jumătatea secolului al XVIII-lea. Actorii erau îmbrăcați pînă atunci după moda de la curte, erau foarte frecvente inadvertențele — o foaie publică de la 1787 vorbește de diamantele cu care erau încărcate țărăncile, iar o mlle Dangeville, în rol de subretă, avea șorț cu ceas sau breloc. Pe la 1755, celebrul Lekain și mlle Clairon își desenează singuri costumele, încercînd să respecte adevărul și culoarea locală. Stîrnește senzație actrița Favart, care, ca țărancă, apare cu rochie de lînă, cu brațele goale și saboți. Revoluția acceptă unele anacronisme (cocarda tricoloră în «Brutus», «Caius Gracchus», spectacole reprezentate, în urma hotărîrii convenției naționale de la 2 august 1793, de trei ori pe săptămînă). Școala romantică era amatoare de pitoresc și de «adevăr artistic». Fiindcă a venit vorba despre imaginația romantică, transcriu — cu interes și retrospectivă nostalgie pentru bunele vremuri cînd cronicari teatrali aveau timpul (și spațiul) să zăbovească și asupra scenografiei — dintr-o cronică din revista «John Bull» din 1838 la «Regele Lear», cu decorul semnat de Macready (după Jan Kott în «Shakespeare, contemporanul nostru»): «Castelele sînt masive, întunecate, solide; scările sînt împodobite cu trofee de vînătoare și panoplii; cercuri druidice răsar spectrale în locuri pustii iar vălmășagul spăimîntător al stihiilor este realizat cu o veridicitate care întrece tot ce s-a făcut pînă în ziua de azi. Fulgere înfurcate aici scaldă într-o lumină orbitoare orizontul, aici își joacă în depărtări palidele licăriri șerpuitoare, pînze de apă mătură avanscena și apoi o lasă într-o beznă neagră ca de catran, vîntul și ploaia urlă și se năpustesc în noaptea cumplită». Aproape contemporană (1834) este tentativa lui Alfred de Musset de a iniția «teatrul nejucabil», teatrul de bibliotecă, «spectacle dans un fauteuil» (dar — s-a observat — și absența decorului este un decor).

Printre distracțiile amintite de dicționarul lui Pugin sînt și grădinile publice inițiate, ca loc de agrement, la 1766 de Claude Ruggieri (Colysée în 1771, Tivoli în 1796), cu pantomime, focuri de artificii și «figuri aerostatice»; în 1819 este menționat un accident datorat rachetelor cu artificii, pe la 1860 un cal suspendat și un om evoluînd la trapez; un almanah «Les spectacles des Foires et des Boulevards» (1773—1787) indică programe cu păsărele făcînd exerciții militare, un cerb savant, un șoarece dansînd pe sîrmă, un elefant trăgînd cu pistolul. La 1807 Napoleon — avînd, ca și Ludovic al XIV-lea, mania reglementărilor — organizează primele curse de cai publice. Din același dicționar aflăm și numeroase expresii de argou actoricesc și desigur «traducerile» lor: astfel «a bea lapte» înseamnă a provoca neîntrerupt aplauze și rîsete aprobative; «a chema pe Azor» însemna că publicul fluiera pe actor(i). O posibilă temă de cercetare asupra «psihologiei spectatorului»: oare cum s-a produs, în ultimul secol, schimbarea de sens de la fluierat ca sancțiune punitivă (huo!) la dezlănțuit-decibelicul-aprobativ fîșcîit ca sancțiune premială?

Dar spectacolul public nu este numai divertisment, ci și spectacol serios («Ideologia în sărbătoare și sărbătoarea în ideologie» se intitulează un capitol din cartea amintită a lui Duvignaud). Rousseau, care de altfel considera teatrul periculos din punct de vedere moral și inutil ca gen de spectacol, scria în cunoscuta «Scrisoare către D'Alembert» (1758): «Puneți în mijlocul unei piețe un țăruș încoronat cu flori, adunați aici poporul și veți avea o sărbătoare.

Faceți și mai bine încă; dați-le spectatorilor un spectacol: faceți-i pe ei înșiși actori». Sărbătorile naționale inițiate în timpul Revoluției franceze se revendică în bună măsură de la această premisă. Mirabeau ține un discurs «Despre organizarea sărbătorilor naționale», publice, civile și militare, dînd exemple din antichitate. Taleyrand face proiecte de sărbători laice și republicane; el numește sărbătorile «evenimentele vechi sau noi, publice sau private, cele mai dragi unui popor liber». La 5 mai 1794 (16 floreal an II) Robespierre rostește un discurs despre sărbătoare ca imn al măreției omului («Omul este cel mai mare obiect care este în natură și cel mai magnific spectacol este cel al unui mare popor adunat»). Anterior, la 2 septembrie 1791, Thouret face să fie votată oficializarea sărbătorii care celebrează originea revoluției, modelul fiind sărbătoarea de 14 iulie 1790 ca *fraternizare colectivă în ideea de națiune*: pe Champ-de-Mars, 200.000 de persoane dintre care 50.000 soldați, din care 40.000 gărzi naționale din provincie, așteptau, dansînd farandola, pe ploaie, («Cerul este aristocrat» exclamă un asistent glumeț citat de Michelet) pe generalul La Fayette, omul independenței americane, călare pe un cal alb. 200 muzicanți cîntau; episcopul d'Autun, Taleyrand, celebra o mesă pe altarul patriei. Lakanal, cu un «plan de educație națională» sugerează o definiție pedagogică a sărbătorii: «teatralizarea vizibilă și ilustrată a marilor acțiuni» îndeplinite la începutul revoluției trebuie să educe poporul. Iacobinul extremist Hassengratz cere sărbătorii idei noi. La 10 noiembrie 1793, la Notre-Dame are loc o manifestare anticreștină în numele «zeiței rațiunii». La 10 martie 1794, Teatrul francez devine teatrul poporului — se dădeau și spectacole gratuite «de par et pour le peuple» — pictorul David, deputat al Luvrului, este însărcinat să prezinte convenției raportul asupra organizării sărbătorilor poporului. De menționat că la 7 noiembrie 1920 Nicolai Evreinov conduce 8000 de persoane participante la sărbătoarea «luarea Palatului de iarnă», chiar la fața locului. În actualitate, se cunosc numeroase exemple de *ceremonii teatralizate* cu destinație publică.

MIHAI DRIȘCU

mărturii

Mihail Kogălniceanu, « Dacia Literară » ianuarie-iunie 1840. . . Piesele sînt rău alese, sfîşiete şi rău întocmite; iluzia scenei nu este observată; cînd jocul actorilor, de nu a tuturor, dar sigur a acelor mai mulţi este prost, decoraţiile, costiumele măcar ar trebui a fi frumoase şi analoghe cu cuprinsul pieselor; dar acesta este cu totul dimpotrivă; de multe ori se înfăţişează pe scenă, în tot ridicolul lor, cele mai mari anacronisme; costiume, oameni despărţiţi prin veacuri întregi se întîlnesc în reprezentaţiile româneşti. Aşa în Vicleniile lui Scapin s-au văzut un husar din vremea lui Napoleon, un elegant muscadin din vremea lui Molière, o cochetă din zilele noastre.

Regulamentul teatrului român 1861 (. . .) 34-lea. Fie care membru al trupei este obligatŭ a se înbrăca, fie cu costumul lor saŭ al antreprisei, întocmai ecsact în toate amănuntele după povăţuirea Directoruluĭ saŭ a regisoruluĭ fără cea maĭ mică abatere, asemenea şi pentru coafare şi pentru grimare, atît Domni cît şi Doamnele; obligaţi fiindu Domni de cîte orĭ se va cere de director de a'şi rade mustăţile saŭ barba, neurmători vor plăti trei galbeni straf de cîte orĭ nu se vor supune acestui articolu.
35. Domni Actori sînt obligaţi a'şi face saŭ a'şi căuta pentru a le avea neapărat, hainele civile şi pînzeturile care după povăţuirea Directorului saŭ a regisorului vor trebui să aibă la rolul lor. La din contra vor plăti un galben straf.
36-lea. DD Actori fără eccepţie cărora Direcţia le dă costumuri, sîntŭ obligaţĭ, a se înbrăca cu costumulŭ care directorulŭ saŭ regisorulŭ le va destina, fără a avea dreptulŭ a reclama cîtŭ de puţinŭ asupra calităţi formii sau epoci care i s'a dat. Cea mai mică împotrivire la acest articol va fi strefuită cu duoi galbenĭ. Toţi DD Actori fără escepţie sînt obligaţi a'şi cumpăra şi a avea toate amănuntele trebuincioase la costumele de caracter, după cum: mînuşĭ, jabouri, mînicuţe, legătură de gît, ciorapĭ albĭ, negri şi albaştri, tricoţi şi pieptare asemenea albi roşiĭ, negri şi albaştri. Asemenea sînt obligaţi a avea deosebitele încălţăminte potrivite cu rolele lorŭ şi epoca bucăţi, după povăţuirea regisorului. La din contra Direcţia strefuind pe neurmători cu un galben le va face şi pe conta lor lucrurile care lĕ-ar lipsĭ sau nu le-ar avea precum se cuvine afară de corişti.

V. Alecsandri « *Teatru* », partea I-a 1876. Costumele ca şi decorurile prezintă ades anacronismuri neertate. Scene de codru se petrec în pieţe de oraş; scene de salon în grădini etc. şi în ele se agită automaticeşte marchizi în costum de palat, dame din secolul XVI îmbrăcate după moda de astăzi, care se sărută în gură şi adeseori vorbesc cu dosul întors la public sau fug în culise dacă şi-au uitat rolul.

M. H. Maxy « Regia scenică — decor — costum », în « Integral » nr. 2/1925 E cert, influenţa plasticii moderne a avut şi are în ultima decadă o înrîuire considerabilă asupra teatrului. Pictorul, mai izolat de public, deci mai puţin tributar şi-a putut desăvîrşi un ideal apropiat de sensibilitatea, de concepţia economiei utilitariste a vremii.
Alăturat unor regizori de talia lui Reinhardt, Gordon Craig, Stanislavski, Tairov, Meyerhold, au realizat, din colaborare, reforma teatrală, cu accente spre desăvîrşire în Rusia şi cu influenţe remarcabile în Germania. Franţa tradiţională a luat parte numai ca simplă spectatoare la toate experimentele noi, cu toate sforţările lui Copeau, care, sfîrşit şi deziluzionat şi-a părăsit scena şi actorii. Decorul nu mai este mărirea la scară a unei schiţe-tablou, ci o realizare decorativă din care iluzia optică a perspectivei aeriene e înlăturată. Raportul dintre personajul-actor şi decoraţiune aduce ideea *cubului* scenic. Actorul poate fi mărit şi micşorat pe baza acestui principiu. Actorul şi decorul conlucrează pentru aceeaşi imagine plastică în funcţie de drama în care atît actor şi decor servesc cadrul. Teatrul care se prezenta moral sau literar, muzical sau pitoresc, adică unilateral nu mai poate exista; elementele trebuiesc încorporate în întregime. Elementele teatrale: spaţiul, cuvîntul, culoarea, mişcarea trebuiesc distribuite spectatorului din orice parte a teatrului (Galeria de ex.: are ca punct de observaţie numai creştetul spectatorului, construcţia scenică nefiind vizibilă în întregime devine difuză). Revenirea sau crearea arenei noi teatrale pe de o parte şi stricarea podiumului sînt primele transformări arhitectonice teatrale. Actorul corp tridimensional trebuia să manevreze pe un podium orizontal, peste care dînsul prezenta pînă mai ieri, o suprafaţă plană pictată pe fond iluzionist, de cîrpă. Meyerhold a constituit spaţiul tridimensional, completînd actorul în biomecanica jocului său dinamic. Scena va prezenta scări, pante diverse, pe cari actorul le va întrebuinţa în raport cu nevoile accelerării mişcărilor din toate direcţiile scenei în toate posibilităţile. Panta şi scările vor avea direcţiunea în înclinările accentuate, după nevoile ritmice ale jocului actoricesc. Sfărîmarea podiumului dă astfel tuturor elementelor scenice ocaziunea unei desfăşurări ritmice, vizibile.
Decorul constructiv, funcţie specială, existenţă fixă. Se schimbă în faţa spectatorului după nevoile scenice, ale textului. Decorul prezentînd o ficţiune a realităţii în schimbarea lui el nu poate fi înlocuit cu altul, ci devine altul. Masca actorului nu-şi schimbă fluctuaţiile sufleteşti între culise, ci pe scenă. Culoarea e materialul fizic şi psihic al tuturor momentelor textului. E întărită, nuanţată sau desfiinţată de lumină. Costumul nu mai e lucru care să împodobească sau să înfrumuseţeze pe actor, după vechea sau ultima modă. Costumul e masca corporală a actorului. E în funcţie de text, de actor şi decor. Să avem ca bază costumul lui Pierrot, care nu reprezenta nici o epocă, nici un stil, nici un jurnal de modă. Pierrot născut din zbuciumul patimilor omeneşti, îmbrăcat în costumul şi păcatul lui, ca şi mecanismul trenului în epoca noastră. Toate aceste preocupări au fructificat prin munca perseverentă şi experimentală, arena teatrului nou.

Ion Marin Sadoveanu « Teatrul românesc în legătură cu mişcările străine » în volumul « Dramă şi teatru » Arad 1926
Dansul de toamnă al ţăranului transilvănean în jurul ultimului snop de grîu strîns de pe cîmp, paparudele din zilele de secetă ale cîmpiilor dunărene; procesiunea păpuşei de lut — a Caloianului, iarăşi danţul agricol al Drăgaicei, apoi păpuşile magice Turca sau Brezaia şi Geamala; iată pilde de dramă magică, singura cunoscută şi născocită de poporul acesta organizat în sate sub a căror putere trăim încă.

Sandu Eliad « Arhitectura şi decorul » în « Contimporanul » 1 februarie 1929 Adevărul că scena e spaţiu şi deci trebuie tratată ca atare, că nefiind suprafaţă nu are nici o relaţie cu pictura a fost de mult acceptat drept crez în teatrul rus, german, şi oarecum în cel italian (de Bragaglia în « Teatro degli Independenti »). La noi persistă încă atotputernicia pictorului. Şi de aceea în loc de *volum* avem panouri, în loc de constructivă împărţire a spaţiului, destrăbălată zugrăveală de suprafeţe. Iar paralelismul contopitor dintre plastica scenei şi acţiunile ei e la noi totdeauna înlocuit cu simbolism pictural (flori şi păsări, cînd e vorba de boudoir, portrete din străbuni cînd e un castel, chinezării geometrizate, cînd e un salon, tabloul femeii cu testemel la ochi, cînd e o sală de tribunal, etc. etc.) după mai bogata sau săraca fantezie a pictorului. Clădirea scenei pentru o mai amplă desfăşurare a jocului, pentru un reper în mimica mişcărilor; construirea decorului pe bază tridimensională corespunzătoare organizaţiei geometrice umane; folosirea spaţiului pentru o reală utilizare şi valorificare a spaţiului: iată principii complet necunoscute teatrului nostru. Şi vorbesc de utilizarea acestor principii în chiar cadrul montărilor noastre realist—stilizate şi nu mă gîndesc doamne păzeşte! îndrăzneţ, la realizări sintetice sau abstracte! Vina, precum am spus, e a decorului nostru care asistă străin la o acţiune de care nu e egalat decît prin simbolică zugrăveală [. . .]. Vina decorului care tiranizează cu infinitul uşilor « intrările » şi « ieşirile » personajelor ce nu trebuie să se întîlnească. Vina exasperant de restrînsei variaţii a spaţiului scenic între patrat, trapez şi sexagon e, ca toate păcatele mari în decorurile azi, datorită acestui personaj complet străin de teatru (introdus în organizaţia-i pe timpul marii Renaşteri şi rămas acolo ca un parazit), *pictorul*.
Acolo unde numai un arhitect ar avea locul, adică un om care să cunoască valoarea materialelor, raportul volumelor, construcţia liniei şi ştiinţa dominării spaţiului, acolo mişună azi zugravi. Zugravii cari pentru a închipui utilă prezenţa lor de intruşi mîzgălesc în culorile curcubeului fiecare centimetru de pînză, iar cînd au pretenţii de intelectualitate întind alegoric fresce pentru lămurirea subiectului. Aşa privit, *decorul* teatrului nostru dă, natural, impresie de deşănţată risipă, de hipertrofică însemnătate, cînd, în realitate, abia există. Fiindcă în loc să fie unealtă ajutătoare actorului şi textului e o ilustrare a piesei şi o celulă (fie şi de poleială) pentru actor.

teatrul la bauhaus

Oscar Schlemmer

OMUL ȘI FIGURA ARTIFICIALĂ

Istoria teatrului este istoria modificărilor figurii umane, a omului care reprezintă evenimente de natură fizică și sufletească în alternativa naivitate și reflexie, naturalețe și artificialitate.

Instrumentele ajutătoare ale modificării figurii sînt *forma și culoarea*, instrumentele pictorului și sculptorului.

Locul de manifestare a modificării figurii este *spațiul* și structura formală *constructivă* a *arhitecturii*, munca constructorului. Toate acestea determină rolul artistului plastic — ce reunește aceste elemente într-o unitate pe teritoriul scenei.

Epoca noastră stă sub semnul *abstracției*, ceea ce pe de o parte eliberează părțile din totalitatea existentă pentru a le duce ad-absurdum sau a le accentua pînă la punctul culminant, pe de altă parte generalizează și rezumă pentru a alcătui în linii mari o nouă unitate. De asemenea, un alt semn caracteristic epocii noastre este *mecanizarea*, acest proces ireversibil ce se extinde în toate domeniile vieții și artei. Tot ceea ce se poate mecaniza se mecanizează. Rezultatul acestei situații este faptul că putem cunoaște ceea ce nu se supune mecanizării. Nu în ultimul rînd semnele epocii noastre sînt și posibilitățile oferite de tehnică și invenții care foarte adesea creează noi condiții permițînd sau prefigurînd realizarea celor mai îndrăznețe visuri. Teatrul, această artă deosebit de legată de epocă, care ar trebui să dea imaginea epocii, nu poate să treacă indiferent pe lîngă aceste semne.

«Scena» se numește în general acel teritoriu total care se situează între cultul religios și sărbătoarea naivă populară; acestea două nu sînt echivalente cu scena, care își exercită influența asupra omului printr-o *reprezentare*, îndepărtată de cea naturală.

Confruntarea dintre spectatorul pasiv și prezentatorul activ determină și toate formele scenei: atît cea monumentală a arenei antice cît și cea primitivă a chioșcului de bîlci. Nevoia de concentrare a creat cutia vizuală, forma universală de azi a scenei.

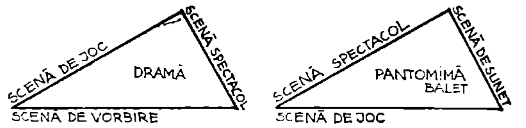
«Teatrul» este realitatea cea mai adevărată a scenei: schimbare, mascare, preschimbare. Între cult și teatru se situează «scena ca instituție morală», iar între teatru și sărbătoarea populară sînt varieteul și circul: scenă spectacol, instituție artistică. Problema existenței și originii lumii, dacă la început a fost cuvîntul, acțiunea sau forma, spiritul, activitatea sau figura — mesaj, evenimentul sau fenomenul, acționează viu și în lumea scenei, iar în funcție de aceasta deosebim:

— *scena vorbită sau sonoră* a evenimentului muzical
— *scena de joc* a evenimentului corporal—mimic
— *scena spectacol* a evenimentului optic

Acestor genuri le corespund reprezentanții lor, și anume:

— *poetul* (scriitor sau compozitor) care creează cuvîntul sau sunetul
— *actorul* (care joacă cu figura lui) și *cel care figurează imaginea*, creează cu forma și culoarea.

Toate aceste genuri pot să existe și în sine și pot fi perfecționate în interiorul lor. În colaborarea dintre cele trei genuri, unul dintre genuri trebuie să joace un rol primordial; astfel apare și problema proporțiilor care se poate rezolva cu o precizie matematică. Aceasta este sarcina regizorului universal.



Din punctul de vedere al *materiei*, avantajul actorului sînt sociabilitatea și independența. Materia sa este el însuși: corpul, vocea, gesturile, mișcarea. Tipul pur, în același timp poet, cel care materializează nemijlocit cuvîntul este o cerință ideală încă.

Odinioară corespundeau necesităților Shakespeare, care juca înainte de a scrie, și personajele improvizatoare din commedia dell'arte. Actorul de azi își clădește existența pe cuvîntul poetului. Dar acolo unde cuvîntul tace, unde vorbește doar corpul și jocul său devine spectacol, acolo — ca dansator — este liber și își făurește propriile legi. Materialul poetului sînt cuvîntul și sunetul. În afară de cazuri deosebite, cînd el însuși este actor, cîntăreț sau muzician, poetul creează materialul reprezentării pentru a fi dus pe scenă și reprodus fie cu ajutorul vocilor umane organice, fie cu ajutorul instrumentelor constructiv-abstracte. Perfecționarea acestor instrumente lărgește posibilitățile de interpretare, pe cînd vocea umană este limitată, dar este un fenomen unic și rămîne ca atare. Reproducerea mecanică efectuată cu ajutorul instalațiilor poate să despartă vocea omului și a instrumentului ridicîndu-le deasupra limitelor și granițelor spațiale și temporale proprii.

Materialul artistului plastic (pictorul, sculptorul, constructorul) sînt *forma* și *culoarea*. Aceste instrumente ale figurării inventate de spiritul uman sînt artificiale, în acest sens pot fi numite *abstracte*, în măsura în care reprezintă o intervenție împotriva naturii executată în interesul ordinii.

Forma apare la dimensiunea înălțimii, lățimii și adîncimii ca linie, plan și corp. De la caz la caz, podium, perete sau volum și ca atare formă rigidă, tangibilă. O formă nerigidă și intangibilă este alcătuită de lumină care are un efect liniar în geometria razei de lumină și a artificiilor, iar ca fenomen luminos acționează cu efect creator de spațiu și corporalitate. Toate aceste genuri de fenomene sînt colorate în sine — doar nimicul este incolor — dar pot fi accentuate cu o *culoare colorantă*.

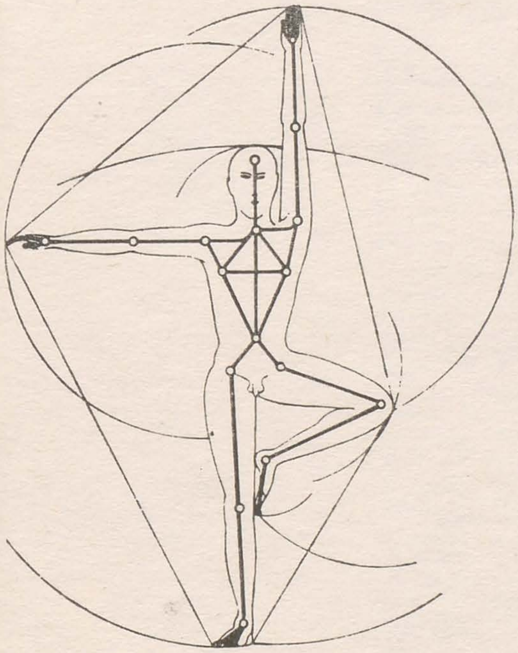
Valorile esențiale ale culorii și formei se exprimă pur în structurarea constructivă a spațiului. Aici alcătuiesc un obiect și un vas umplut cu organismul viu al omului. În pictură și sculptură forma și culoarea sînt acele instrumente care figurează relații cu natura organică prin crearea formelor lor de apariție. Printre aceste forme cel mai distinct este omul, care pe de o parte este un organism din carne și sînge, pe de altă parte este «măsura tuturor lucrurilor» (tăietura de aur). Aceste arte — arhitectura, sculptura, pictura — sînt imobile; ele sînt mișcarea oprită pentru un moment. Esența lor o constituie nu starea întîmplătoare ci starea tipizată de neschimbat, echilibrul forțelor creatoare. În epoca mișcării apare ca un defect ceea ce este avantajul cel mai de preț al acestor arte.

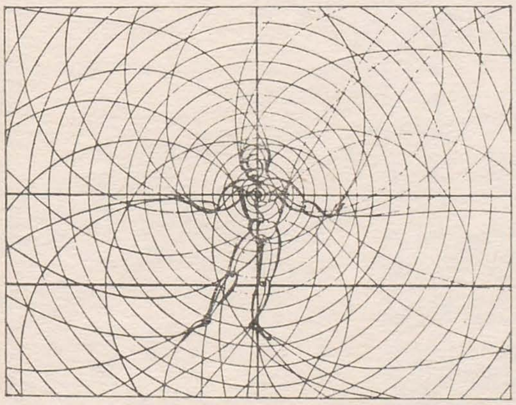
Scena, locul evenimentelor temporale oferă față de acestea *mișcarea formei* și a *culorii*; înainte de toate ca o apariție primară, sub formele individuale

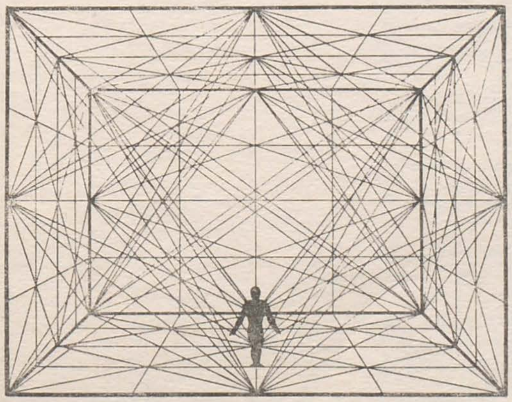
Schlemmer, Moholy—Nagy, Molnár, *Die Bühne im Bauhaus*, (Bauhaus-Bücher, 4), 1925.

colorate sau incolore, liniare, plane sau plastice, apoi în spațiul cu o mișcare variabilă și în corpul arhitectural transformabil. Acest joc caleidoscopic, modificabil la infinit, dar în același timp ordonat de legi severe ar fi — teoretic — scena de spectacol **absolută**. Omul cu suflet ar fi alungat din cîmpul vizual al acestui organism mecanic. Ca tehnician perfect ar sta la tabloul de comandă de unde dirijează sărbătoarea ochiului.

Între timp, omul caută înțelesul lucrurilor. Fie ca în problema faustică, care își propune crearea homunculului ori în necesitatea umană a personificării, care și-a creat zei și idoli: omul a căutat întotdeauna pe cei care îi semănau, sau propria asemănare sau neasemuitul. El își căuta asemănarea, omul suprauman sau figura imaginară. Omul-organism stă în centrul spațiului cubist-abstract,







al scenei. Omul și spațiul sînt guvernate de legi. Care dintre ei își va impune legile? Putem deduce și orienta spațiul abstract din și după omul natural transformîndu-l în natură sau în iluzia ei. Aceasta se întîmplă pe scena iluzionistă. Dacă însă vom deduce omul natural din spațiul abstract și-l vom transforma corespunzător, vom obține scena abstractă. Legea spațiului cubist este plasa nevăzută de linii a relațiilor planimetrice și stereometrice. Acestei matematici îi corespunde matematica ascunsă în corpul uman, instaurînd un echilibru din asemenea mișcări; conform esenței lor ele sînt *mecanice* și *determinate de rațiune*. Este o geometrie a exercițiilor fizice, a ritmicii și gimnasticii. Sînt *efectele corporale* exprimate în artiștii echilibriști ce se mișcă exact și la echipele de gimnaști ai stadioanelor (împreună cu stereotipiile feței), fără conștientizarea relațiilor parțiale. Legile omului organic sînt ascunse însă în funcțiile invizibile ale interiorului său: în bătăile inimii, în circulația sîngelui, în respirație, în activitatea creierului și a sistemului nervos. Dacă acestea au forță determinantă, atunci omul este *centrul*, ale cărui mișcări și iradieri compun un spațiu imaginar.

Spațiul cubist abstract este doar un schelet orizontal, vertical al acestui fluid. Aceste mișcări sînt *organice* și sînt *determinate de simțuri*. *Afectele sufletești* (și mimica feței) sînt exprimate de marii actori ai marilor tragedii și de scenele de masă. *În toate aceste legi se întrețese invizibil omul care dansează. Se conduce în același timp după legea corpului și a spațiului; se conduce concomitent după trăirea sa proprie și trăirea spațiului.* Întrucît tot ce decurge de aici realizează din el însuși — fie că se exprimă în mișcare liberă, abstractă, sau într-o pantomimă ce semnifică ceva; fie pe suprafața simplă a scenei, fie în lumea ce este construită în jurul lui; ori ajunge la vorbire și cîntec; fie nud, fie mascat — oricum ne conduce spre marele eveniment teatral, schițat aici parțial și anume transformarea figurii umane și a abstracțiunii sale.

Transformarea și schimbarea culorii corpului uman sînt posibile prin *costumare*, prin mascare. Costumul și masca pot să sublinieze sau să schimbe fenomenul, exprimă esența sau o acoperă într-un mod înșelător, întăresc sau desființează legitatea sa organică și mecanică.

Costumul determinat de religie, stat, societate are cu totul alt caracter decît costumul teatral, dar de cele mai multe ori este confundat cu el. Pe cît de multe porturi a creat istoria omenirii pe atît de puține costume adevărate au crescut din scenă. Doar cîteva costume ale comediei italiene s-au ridicat la nivelul de tip și au rămas valabile pînă astăzi: Arlechinul, Pierrot, Colombina etc. [. . .]

Moholy-Nagy László

TEATRU, CIRC, VARIETEU

2. Experiențe pentru crearea modalității teatrale de azi

a. Teatrul surprizelor, futuriști, dadaiști, merz

Dacă examinăm azi formele vom porni de la funcția ce încorporează scopul, motivul și materialele. De la acest punct de pornire *Futuriștii*, *Expresioniștii* și *Dadaiștii* (Merz) au ajuns la concluzia că referințele fonetice ale cuvintelor sînt mult mai importante decît alte instrumente creatoare ale literaturii și că nici în munca literară conținutul logic — ideatic nu este cel mai important. Așa cum în pictura fără obiect nu conținutul ca atare, nu obiectele transpuse în imagine primează, ci relațiile dintre culori, tot așa a fost situat în prim-planul literaturii, în locul elementului logic-ideatic, efectul generat de relațiile fonetice. Unii poeți au lărgit, adică au îngustat atît de mult această concepție încît au transformat legăturile între cuvinte în legături sonore, dizolvînd astfel total cuvîntul în consoane și vocale fără nici un sens din punct de vedere logic și ideatic. Așa s-a născut «teatrul surprizelor» al futuriștilor și dadaiștilor, care voia să elimine total elementul logic — ideatic (literar). Totuși și aici a jucat un rol dominant omul, care în teatru a fost pînă atunci animatorul exclusiv al acțiunilor logico-cauzale și al unei mobilități de gîndire.

b. Jocul mecanic excentric

Ca o consecință logică a celor amintite mai sus a luat naștere *jocul mecanic excentric* ca o modalitate pură a condensării acțiunii scenice. Omul nu mai putea să apară ca fenomen *spiritual* cu însușirile sale spirituale (logico-ideatice), negăsindu-și locul în această concentrare de acțiune căci — oricît de educat ar fi — corpul său este capabil să execute doar mișcări legate de mecanismul său corporal natural. Efectul acestui mecanism corporal (de pildă la acrobați) constă în esență în faptul că privitorul este uimit sau speriat de posibilitățile ascunse în propriul corp, prezentate de către alții. Se naște astfel un efect subiectiv. În acest caz corpul uman este singurul instrument al modelării. Din punctul de vedre al figurării obiective a mișcării este însă un instrument limitat, cu atît mai mult cu se amestecă cu elemente «sentimentale» (literare). Această insuficiență a acrobaticii «umane» a dus la necesitatea organizării exacte și dirijabile pînă la capăt a formei și a mișcării în scopul realizării jocului mecanic excentric, ca o sinteză a unor elemente dinamic conflictuale (spațiu, formă, mișcare, sunet și lumină).

3. Teatrul Viitorului, teatrul totalității

Pe lîngă premisele generale fiecare artă are premisele sale specifice; pentru utilizarea propriilor instrumente trebuie să pornească de la acestea. Numai astfel vom putea clarifica modalitatea teatrală, examinînd esența mult discutatelor sale instrumente — cuvîntul și acțiunea umană — și în același timp posibilitățile creatorului său, ale omului. Nașterea *muzicii* ca obiectivare conștientă își poate avea începutul în recitarea melodică a cîntecelor eroice. Cînd muzica a fost organizată într-un sistem care accepta și folosea doar *sonorități* ce răsunau în anumite intervaluri și a eliminat *zgomotele* numai poeziei i se deschidea posibilitatea formării aparte a zgomotului. De la această idee fundamentală au pornit poeții și artiștii expresioniști, futuriști și dadaiști ai scenei. Dar azi cînd muzica s-a extins pînă la a încorpora toate zgomotele, efectul mecanico-senzorial al legăturilor de zgomote nu mai este monopolul poeziei. Zgomotele împreună cu sunetele muzicale aparțin la fel domeniului muzicii așa cum pictura ca modelare a culorii are ca sarcină să organizeze univoc efectul primar (aperceptiv *) al culorilor.

* Aperceptivul stă aici față în față cu «asociativul», semnificînd treapta elementară a percepției și alcătuirii de concepte. De pildă a sesiza o culoare = proces aperceptiv. Ochiul uman fără o experiență prealabilă reacționează la roșu cu verde, la albastru cu galben, etc.

Așa devine evidentă greșeala futuriștilor, dadaiștilor, expresioniștilor cu toate consecințele greșite ce decurg de aici (de exemplu *doar* acrobatică mecanică). Trebuie subliniat însă că această gîndire opusă concepțiilor literar-ilustrative — tocmai pentru că sînt în conflict total cu ea — a dus înainte arta teatrului. Ei i se poate mulțumi pentru lichidarea dominației exclusive a valorilor logico-ideatice. Dar dacă această dominație a fost odată înlăturată, atunci nu se mai pot ignora procesele asociative, limbajul omului, *el însuși* în totalitate, ca instrument al figurării teatrale. E adevărat că nu mai joacă rolul central, ca în teatrul tradițional, ci are cu alte mijloace formale *o valoare egală*.

Fiind fenomenul cel mai activ al vieții, omul constituie fără îndoială unul dintre elementele cele mai eficiente ale formării (teatrale) dinamice, astfel utilizarea lui în totalitatea acțiunii, vorbirii și gîndirii sale este pe deplin justificată. Rațiunea, dialectica, talentul său de a se adapta tuturor situațiilor, îmbinînd capacitățile sale fizice și spirituale, îl predestinează în mod special să modeleze în toate acțiunile, concentrat, aceste forțe. Și dacă teatrul nu i-ar oferi posibilitățile deplinei desfășurări, ar trebui să găsească spațiul creator corespunzător acestui scop. Utilizarea omului în acest chip trebuie deosebită fundamental de modul cum a funcționat pînă acum în teatrul tradițional. Acolo era doar reprezentantul unui tip sau al unei individualități evocate poetic, în *teatrul* nou al *totalității*, cu ajutorul instrumentelor corporale și spirituale ce-i stau la dispoziție trebuie să fie *productiv* și trebuie să se integreze în procesul creator *cu spirit de inițiativă*.

Dacă în evul mediu (și contemporaneitate) centrul de greutate al creației teatrale cădea pe reprezentarea diverselor *tipuri* (erou, arlechin, țăran etc.) sarcina *actorului viitorului* este de a realiza în acțiunile sale *ceea* ce este *comun* tuturor oamenilor. În proiectul unui asemenea teatru, legăturile cauzale înțelese obișnuit *nu* pot juca rolul principal. În examinarea modalității creatoare a teatrului trebuie să învățăm din concepția artiștilor plastici. Așa cum este un non-sens să întrebăm ce reprezintă sau ce semnifică un om (ca organism) tot așa este inutil să punem o întrebare asemănătoare în legătură cu un tablou de azi non-obiectual, care în mod asemănător este un organism perfect. Tablourile de azi prezintă bogate relații de culoare și suprafețe care apar pe de o parte prin problematica lor logico-conștientă, pe de altă parte prin imponderabilele lor (de neanalizat), cu intuiția creatoare ca modalitate artistică în realitate.

Tot așa, *teatrul totalității* trebuie să devină un organism: modalitate artistică compusă din posibilitățile combinative și variabile ale bogatelor sinestezii alcătuite din lumină, spațiu, suprafață, formă.

5. Instrumentele

[. . .] *Culoarea* și *lumina* trebuie să treacă din acest punct de vedere prin transformări și mai mari decît sunetul. Dezvoltarea picturii în ultimul deceniu a creat valorile colorate absolute și odată cu aceasta dominația tonurilor ce luminează pur. Echilibrul cristalin al monumentalității nu tolerează bineînțeles actorul machiat șters, îmbrăcat zdrențăros din cauza unei greșite înțelegeri a cubismului și expresionismului etc. Se presupune de la sine în această situație utilizarea măștii metalice sau din material plastic; se elimină astfel acele fenomene care puteau fi sesizate anterior pe scena colorată, ca, de pildă, subiectivitatea mimicii și a gestului, paloarea chipului actorului fără să se piardă ceva din forța efectelor de contrast dintre corpul uman și diferitele construcții mecanice. Se adaugă la aceasta utilizarea proiecțiilor, cu ajutorul reflectorului la filme în plan și la jocuri luminoase spațiale, *acțiunea luminii* ca un contrast acut, ea devenind astfel egală ca valoare prin posibilitățile date de tehnică cu celelalte instrumente teatrale. Lumina se poate folosi în afară de aceasta ca o străfulgerare, lucire neașteptată, fosforescentă, inundarea spațiului sălii prin accentuarea tuturor luminilor scenei urmînd stingerii tuturor luminilor. Aceste procedee bineînțeles se deosebesc foarte mult de obiceiurile scenei tradiționale de azi. Faptul că a devenit o realitate mișcarea mecanică a obiectelor pe scenă a adus cu sine posibilitatea îmbogățirii organizării mișcării articulate pe orizontală cu amplificarea mișcării pe verticală. Utilizarea *mecanismelor* complicate, filmul, automobilul, liftul, avionul, ca și alte mașini și a instrumentelor optice, oglinzilor nu mai are nici o piedică. În această privință, deși incipient, se împlinește una din cerințele epocii noastre — modelarea dinamică.

Un cîștig de preț în continuare ar putea constitui eliminarea izolării scenei. Teatrul de azi desparte atît de mult *scena* de *spectator*, adică spațiul activ și pasiv, încît devine imposibilă realizarea unei relații și tensiuni creatoare. Trebuie să se obțină în sfîrșit acel proces care nu permite masei să contemple mut și care nu emoționează doar *interior* ci *mobilizează* la o *participare colectivă*, integrînd acțiunii scenice *spectatorul*, pe o treaptă superioară a extazului purificator. Este una din sarcinile *noului conducător de joc* — înzestrat cu o mie de ochi și cu mijloacele cele mai moderne de comunicare și de înțelegere — de a dirija acest proces într-un mod disciplinat și organizat, excluzînd efectele haotice.

Se înțelege de la sine inadecvarea *scenei* — « *cutie vizuală* » pentru o asemenea organizare a mișcării. Forma cea mai apropiată a teatrului ce se naște va răspunde la aceste cerințe — în înțelegere cu viitorii autori — probabil cu *poduri suspendate și rabatabile* antrenate într-o plutire continuă, cu tribune construite în fața sălii etc. În afară de instalațiile rotitoare, scena va fi prevăzută cu construcții spațiale și *planuri* mișcate din spate în față, de sus în jos pentru sublinierea anumitor părți (secvențe ale acțiunii) — ca în film prim planurile — ale evenimentului teatral. Șirul de loje de la subsol poate să fie înlocuit cu un perimetru ce face posibilă comunicarea cu publicul (acesta va înconjura scena ca un clește). *Diferențele de nivel* ale suprafețelor mobile ce se nasc în noua scenă vor putea deveni adevărate organizatoare de spațiu. Spațiul nu mai este compus din relațiile tradiționale dintre suprafețe închise care dădeau sugestia arhitectonică a spațiului, noul spațiu ia naștere din suprafețe libere sau granițe de suprafețe lineare (rame de sîrmă, antene etc.) în așa fel încît suprafețele după situația dată sînt într-o situație foarte labilă fără a fi necesar contactul dintre ele.

În momentul cînd concentrarea masivă a acțiunii se realizează corespunzător, ia naștere imediat *o arhitectură* corespunzătoare spațiului spectacolului. Se nasc, de asemenea, pe de o parte decorurile exacte care accentuează funcția, pe de altă parte acele decoruri care fiind aservite unei singure secvențe dintr-o acțiune fac posibile schimbări bruște. Peste toate instrumentele creației are loc o dominație amplificată căci acestea se îmbină în așa fel încît să exercite o influență armonică și se construiesc într-un organism perfect echilibrat.

Selecție și traducere de GHEORGHE VIDA

lista ilustrațiilor

Scenografia și artele plastice

1. ELENA PĂTRĂȘCANU VEAKIS: « Căruța cu paiațe » de Mircea Ștefănescu, regia Mihai Berechet, costume Constantin Russu, muzica H. Mălineanu, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1978 (p 3)

Trienala

2. MIHAI MĂDESCU: « Menajeria de sticlă » de Tennessee Williams, regia Ioan Taub, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1978 (p 5)

3. ELENA PĂTRĂȘCANU VEAKIS: Schiță de decor pentru « Fire de poet » de Eugene O'Neill, regia Olimpia Arghir, Teatrul « Ion Vasilescu », 1978 (p 6)

4. ADRIANA LEONESCU: Personaje pentru « Matca » de Marin Sorescu (p 6)

5. T. TH. CIUPE: « A treia țeapă » de Marin Sorescu, regia Mircea Marin, Teatrul Național, Cluj-Napoca, 1978 (p 6)

6. DANIELA CODARCEA: Schiță de costum pentru « Însemnările unui necunoscut » după F. M. Dostoievski, regia Ion Cojar, scenografia Dan Jitianu, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1979 (p 6)

7. VASILE ROTARU: « În așteptarea lui Lefty » de Clifford Odets, regia Cornel Popa, spectacol t.v., 1979 (p 7)

8. VASILE JURJE: « Somnoroasa aventură » de Teodor Mazilu, regia Nicolae Scarlat, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1978 (p 8)

9. LIANA AXINTE: Păpuși pentru « Tyl Ullenspiegel » de Th. Mănescu după De Coster, regia Cătălina Buzoianu, scenografia Mihai Mădescu, Teatrul Țăndărică, 1979 (p 8)

10. MIHAELA DEMETRIADE: « Potopul » de M. Sebastian după H. Berger, regia George Teodorescu, Teatrul Evreiesc de Stat, București, 1976 (p 8)

11. Elemente de spectacol t.v. (p 8)

12. FRANCOIS PAMFIL: « Nevestele vesele din Windsor » de W. Shakespeare, regia Al. Tocilescu, muzica Nicu Alifantis, coregrafia Doina Andronache Mihăescu, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1978 (p 8)

13. BOB NICOLESCU: Machetă pentru decor complex, proiect pentru filmul « Clipa » (p 9)

14. VICTOR CREȚULESCU: Schiță de decor pentru « Hedda Gabler » de H. Ibsen (p 9)

15. FRANCOIS PAMFIL: « Nevestele vesele din Windsor » de W. Shakespeare, regia Al. Tocilescu, muzica Nicu Alifantis, coregrafia Doina Andronache Mihăescu, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1978 (p 9)

16. ROMULUS FENEȘ: « Două ore de pace » de D. R. Popescu, regia Kincses Elemer, Teatrul Național, Tîrgu Mureș (secția maghiară), 1977 (p 10)

17. HOREA POPESCU: « Regele Istros » libret de Costică Ghinea și Sebastian Popescu, muzica de I. Szarvady, regia Carmen Dobrescu, coregrafia Mireille Savopol, Teatrul Liric, Constanța, Festival de Teatru antic, Cheile Dobrogei, 1978 (p 10)

18. DAN JITIANU: « Alibi » de Ion Băieșu, regia Cornel Todea, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1978 (p 10)

19. HOREA POPESCU: « Richard III » de W. Shakespeare, regia Horea Popescu, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1979 (p 10)

20. TEODORA DINULESCU: « Faust » de Christopher Marlowe, regia Letiția Popa, costume Rodica Hangic, spectacol t.v., 1975 (p 10)

21. MARKOS ANDRAS: Machetă de decor pentru « Cain și Abel » de Sütö Andras (p 11)

22. NICOLAE NICOLESCU: « Prima anchetă » de Cristian Munteanu, regia Cristian Munteanu, spectacol prezentat de Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra » la Uzinele Vulcan, București, 1977 (p 11)

23. VITTORIO HOLTIER: Machetă de decor (p 12)

24. ION POPESCU UDRIȘTE: « Cercul de cretă caucazian » de Bertold Brecht, regia Lucian Giurchescu, Teatrul de Comedie, 1977 (p 12)

25. MIHAI TOFAN: « Cyrano de Bergerac » de Edmond Rostand, regia N. Al. Toscani, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1977 (p 12)

26. MIHAI TOFAN: « Poemul țării mele », festival de poezie, regia Ion Cojar, ilustrația muzicală Lucian Ionescu, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1975 (p 12)

27. VIRGIL LUSCOV: « Unchiul Vania » de A. P. Cehov, regia Laurențiu Azimioară, Teatrul Mic, 1978 (p 13)

28. ELENA PĂTRĂȘCANU VEAKIS: « Femeia îndărătnică » de W. Shakespeare, regia Mihai Berechet, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1975 (p 13)

29. EUGENIA TĂRĂȘESCU JIANU: « Scaunul » de Tudor Popescu, regia Constantin Dinischiotu, Teatrul Dramatic, Constanța, 1979 (p 13)

30. MIHAI MĂDESCU: « Interviu » de Ecaterina Oproiu, regia Cătălina Buzoianu, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1976 (p 13)

31. OCTAVIAN DIBROV: « Regele Ioan » de Fr. Dürrenmatt, regia Letiția Popa, Teatrul Giulești, 1977 (p 14)

32. EUGENIA TĂRĂȘESCU JIANU: « Legenda Atrizilor » după Eschil, Sofocle, Euripide, scenariu și regie Silviu Purcărete, Teatrul Dramatic, Constanța, Festival de Teatru antic, Histria, 1978 (p 14)

33. DAN CIOCA: « Fals tratat de muzică ușoară », regia Paul Urmuzescu, spectacol t.v., 1976 (p 14)

34. AURELIA MARIN TICULESCU: « Premiere '76 », regia Ahca Sandu, varietăți muzicale t.v., 1976 (p 14)

33. LAURENȚIU DUMITRAȘC: « Mihai Viteazul » de Eugen Mandric și Paul Findrihan, regia Alexandru Dabija, muzica Dorin Liviu Zaharia, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1979 (p 15)

36. ANDREI BOTH: « Să îmbrăcăm pe cei goi » de Luigi Pirandello, regia Cătălina Buzoianu, costume Iuliana Manțoc, muzica Mircea Florian, Teatrul Mic, 1978 (p 15)

37. DOINA SPIȚERU: « Jocul ielelor » de Camil Petrescu, regia Tudor Florian, Teatrul Național « V. Alecsandri », Iași 1977 (p 15)

38. EUGENIA TĂRĂȘESCU JIANU: « Soldatul fanfaron » de Plaut, regia Silviu Purcărete, Teatrul Dramatic, Constanța, 1979 (p 15)

39. VIRGIL MILOIA: « Morarul din Sanssouci » de Peter Hacks, regia E. Gall, Teatrul Maghiar de Stat, Timișoara, 1979 (p 16)

40. VITTORIO HOLTIER: « Moartea lui Vlad Țepeș » de Dan Tărchilă, regia Mihai Radoslavescu, Teatrul « Alexandru Davilla », Pitești, 1977 (p 16)

41. ELENA SIMIRAD MUNTEANU: « Trei grăsani » de I. Oleșa și M. Goriunov, regia Cornel Todea, Teatrul « Ion Creangă », 1978 (p 16)

Criterii de valoare

1. VIRGIL MILOIA: « Să nu-ți faci prăvălie cu scară » de Eugen Barbu, regia E. Reus, Teatrul Național, Timișoara, 1973 (p 17)

2. TAMAS ANNA: « Bocet vesel » de Sütö András, regia Harag Gheorghe și Hunyadi András, Teatrul Național, Tîrgu Mureș (p 18)

3. ELENA PĂTRĂȘCANU VEAKIS: « Marele soldat » de Dan Tărchilă, regia Mihai Berechet, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1977 (p 19)

Melancolia lui Prospero și obiectele ei

1—3. LIVIU CIULEI: « Furtuna » de W. Shakespeare, regia Liviu Ciulei, muzica Theodor Grigoriu, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1979 (pp 20—21)

Cu Norris despre Norris

1. Schiță de decor pentru « Anna Christie » de Eugene O'Neill, regia Ion Șahighian (p 23)

2. Schiță de decor pentru « Intrigă și iubire » de Fr. Schiller, Teatrul Național « I. L. Caragiale » (p 24)

3. Machetă pentru scenografia spectacolului cu « Se mărită fetele » de G. Grigoriu (p 24)

4. Schiță de decor pentru « Țara surîsului » de Fr. Lehar, Teatrul de operă, Timișoara, 1972 (p 24)

5. Moment din spectacolul cu « My Fair Lady » de Löwe, Teatrul de operă, Timișoara, 1972 (p 25)

Despre « stări » și spațiu

1. Schițe pentru scenografia spectacolului cu « Generoasa fundație » de A. B. Vallejo, regia Horea Popescu, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1978 (p 26)

2. Schițe pentru scenografia spectacolului cu « Danton » de Camil Petrescu, regia Horea Popescu, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1974 (p 28)

Convorbiri cu Ciulei

1. LIVIU CIULEI: « O scrisoare pierdută » de I. L. Caragiale, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1972 (p 29)

2. LIVIU CIULEI: « Pescărușul » de A. P. Cehov, costume Doris Jurjea, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1977 (p 31)

Scenografi de teatru

1. DAN JITIANU: « A murit Tarelkin » de A. V. Suhovo-Kobilin, regia Gheorghe Harag, Teatrul Național, Tîrgu Mureș, 1977 (p 35)

2. MIHAI TOFAN: « Cyrano de Bergerac » de Edmond Rostand, regia N. Al. Toscani, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1977 (p 36)

3. ION POPESCU UDRIȘTE: « N-am timp » de Ludwig Holberg, regia Ulf Stonbjorn, Teatrul de Comedie, 1978 (p 37)

4. LIVIU CIULEI: « Pescărușul » de A. P. Cehov, costume Doris Jurjea, Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra », 1977 (p 37)

5. ELENA PĂTRĂȘCANU VEAKIS: « Zoo » de Vercors, regia Mihai Berechet, costume Gabriela Nazarie, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1976 (p 37)

Costumul în film

1—3. Fotografii documentare — artă populară, arheologie (p 38)

4—7. Secvențe din filmul « Dacii », regia Sergiu Nicolaescu, scenografia Liviu Popa, costumele Hortensia Georgescu (p 39)

Filmul de animație

1. LUMINIȚA CAZACU: « Cristofor », regia Horia Ștefănescu (p 40)

2. ION TRUICĂ: « Don Juan » (p 40)

3. ISABELA PETRAȘINCU: Proiect pentru filmul « Pasărea de foc » (p 40)

4. ION TRUICĂ: « Furtuna » (p 41)

5. LIANA PETRUȚIU: « Fata babei și fata moșului » (p 41)

6. LAURENȚIU SÎRBU: « Balada » (p 42)

7—10. MIHAI BĂDICĂ: « Icar » (p 42)

11. LUMINIȚA CAZACU: « După-amiezile Penelopei » (p 42)

12. GEORGE SIBIANU și LUCREȚIA SIBIANU: « Orele » (p 42)

13. SABIN BĂLAȘA: « Pasărea Phoenix » (p 42)

Păpușarii

1. ANA PUȘCHILĂ (păpuși), MIOARA BUESCU (scenografie): « Unde zbori, Sperie Ciori? » de Alecu Popovici, regia Ștefan Lenkisch, muzica Paul Urmuzescu, Teatrul Țăndărică, 1979 (p 43)

2. EUSTAȚIU GREGORIAN: « Domnul Goe » adaptare de Horia Davidescu după I. L. Caragiale, regia Horia Davidescu, Teatrul de păpuși, Craiova (p 43)

3. MIOARA BUESCU: « Prințesa și ecoul » după Vlasta Pospisilova, regia Margareta Niculescu, Teatrul Țăndărică, 1975 (p 43)

4. EUGENIA TĂRĂȘESCU JIANU: « Călina roșie » de Lidia Ionescu și Agripina Foreanu, după Victor Eftimiu, regia Silviu Purcărete, Teatrul de păpuși, Constanța, 1977 (p 44)

5. MIRCEA NICOLAU: « Crăiasa zăpezilor » adaptare de E. Cerneac, după H. Chr. Andersen, regia Traian Ghițescu-Ciurea, muzica Al. Nicolaev, Teatrul de păpuși, Galați (p 44)

6. EUSTAȚIU GREGORIAN: « Prințesa Majolenka » de Jan Romanovsky, regia Horia Davidescu, Teatrul de păpuși, Craiova (p 45)

7. ELLA CONOVICI (marionete), MIOARA BUESCU (scenografie): « Petrică și lupul » după Serghei Prokofiev, regia Ștefan Lenkisch, Teatrul Țăndărică, 1975 (p 45)

8. ANTONIO ALBICI: « Pescarul și norocul » de Cristian Pepino, după Anton Pann, regia Irina Niculescu, Teatrul Țăndărică, 1979 (p 45)

Scenografia în cultura populară tradițională

1. « Diavolii », butaforie, în alaiul obiceiurilor de iarnă din Maramureș (p 46)

2. « Sat maramureșean » pe un car alegoric la Sighetul Marmației (p 47)

Strategii didactice; Cercetare interdisciplinară

1. DORU PĂCURAR (cl. prof. V. Roman): « Avram Iancu » de M. Mănuțiu, regia Sandu Dabija, Studioul I.A.T.C. « I. L. Caragiale », 1977 (p 48)

2. DANA LĂZANU (cl. prof. V. Roman): « Pîinea amară » de Claude Spaak, regia Constantin Dinulescu, Atelier, Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1978 (p 48)

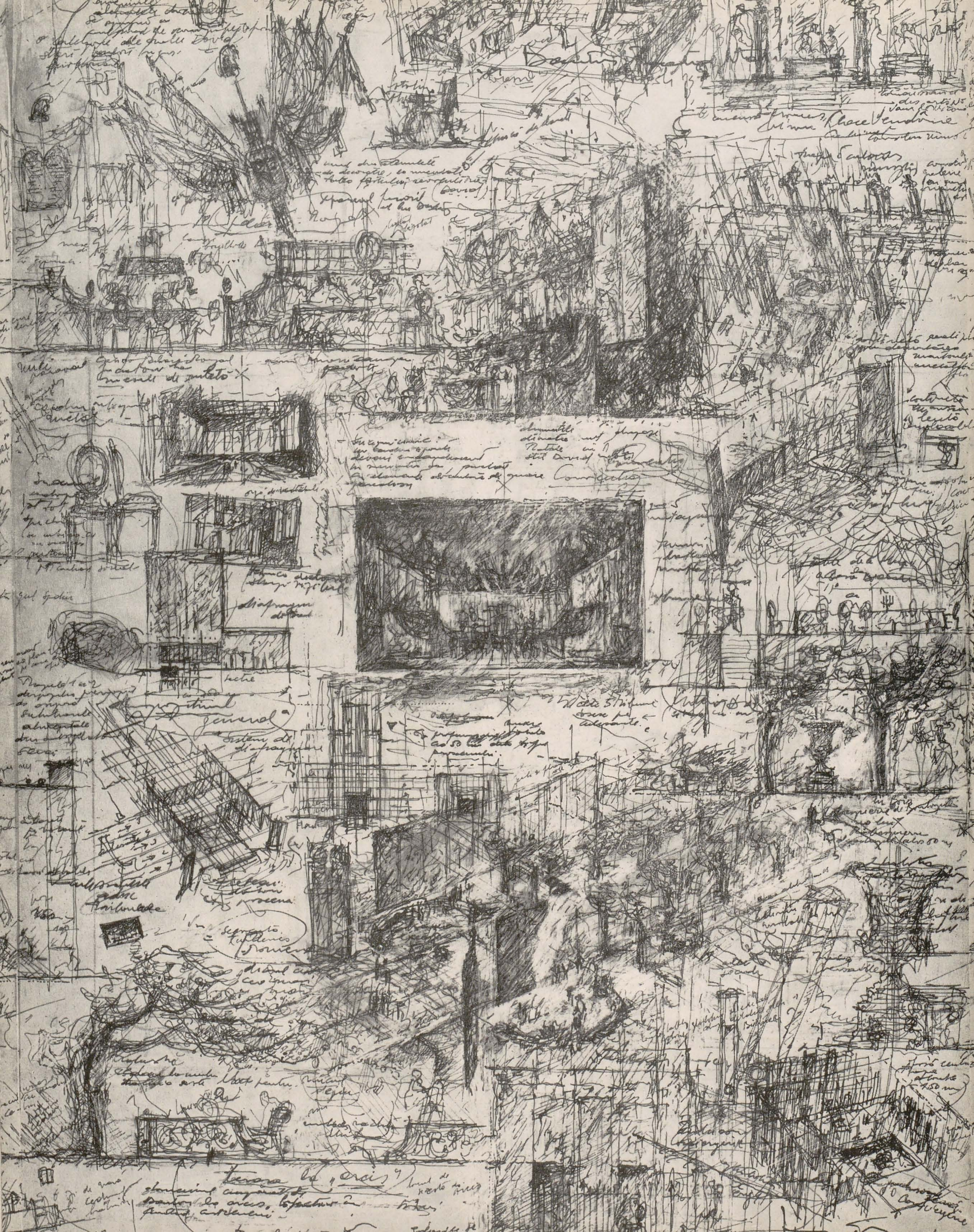
3. TANIA LEU (cl. prof. V. Roman): Schițe de costum pentru « Romeo și Julieta » de W. Shakespeare, lucrare de diplomă (p 49)

4. SORIN NOVAC (stînga sus), NICOLAE ULARU (stînga jos) (cl. prof. Mihai Tofan), TANIA LEU (dreapta): Studii (p 49)

5. TANIA LEU (cl. prof. V. Roman): Machetă de decor pentru « Romeo și Julieta » de W. Shakespeare, lucrare de diplomă (p 50)

6. MIHAELA FILOTEANU (cl. prof. V. Roman): Studii de decor — scenariu program (p 50)

7. OVIDIU PRESECĂREANU, FLORIN HARASENI (cl. prof. V. Roman): Machete pentru modul scenic (p 50)

Pentru un nou raport între scenă și sală

1. MIRCEA MATCABOJI: Machetă de decor pentru « Trandafirii roșii » de Zaharia Bârsan, (p 57)